The
Edwin Watts Chubb Library
OHIO UNIVERSITY
ATHENS, OHIO

A History of French Versification

by

L. E. Kastner, M.A.
Assistant Lecturer in French Language and Literature
at the Owens College, Manchester

PC
2505
K3

Oxford
At the Clarendon Press
1903

KN048880
WITHDRAWN
LIBRARY

44/6.2
K/9

Henry Frowde, M.A.
Publisher to the University of Oxford
London, Edinburgh
New York

PREFACE

In the present work I have endeavoured to apply the historical and scientific methods of Tobler's *Versbau* to a concise yet complete history of French versification, without any pretence, however, of rivalling his minute scholarship or his wealth of detail. But instead of confining myself to the treatment of certain phases of the subject only[1], and of devoting my attention chiefly to the Old French period, I have dealt most fully with the period extending from Marot to the present day, and have included several chapters omitted by Tobler, and discussed fully certain points in others which he has only skimmed or to which he is content to give a passing reference.

Yet, though the character of the work I proposed to myself precluded any detailed examination of medieval French versification, the continuity of the subject seemed to require a complete if succinct exposition of the laws of Old and Middle French versification. In this part of my work I found, as was to be expected, that Tobler's results had almost invariably to be accepted, yet I considered it necessary to make them my own and to corroborate them by new examples from my own reading in order properly

[1] Apart from the Introduction, Tobler's *Versbau* contains only four chapters, dealing respectively with syllabism, the interior structure of the line, hiatus, and rime.

to estimate their scope and appreciate their relative importance in the subsequent development of French verse[1].

On the other hand I venture to think that the part of my book dealing with the period from Marot to Verlaine will be found to contain a full and accurate presentment of the problems involved in the study of more modern French versification, based on the results of modern scholarship and a personal investigation of the sources. I trust also that the treatment of those portions of older French versification omitted by the author of the *Versbau*, with regard to which I have had to rely almost exclusively on my own research, may be considered equally satisfactory.

As the different authorities I have utilized are enumerated in the *Bibliography* prefixed to the book, I may be excused for mentioning here only those to which I have constantly referred. Of these I have derived most help from Stengel's admirable contribution to Gröber's *Grundriss*, while of the dissertations and papers accessible to me the most useful were Langlois' *De artibus rhetoricae rhythmicae in Francia ante litterarum renovationem editis*, and Zschalig's *Die Verslehren von Fabri, Du Pont und Sibilet*, whose conclusions, however, I was in nearly every case able to check or supplement from a first-hand acquaintance with the most important early French treatises on poetry. I also found Souriau's *L'évolution du vers français au xvii^e siècle* useful,

[1] I may say that such has been my practice throughout as regards the examples; in the few cases where I have departed from that course I have duly acknowledged my source.

and frequently consulted, seldom without profit, Bellanger's *Études sur la rime française*, and Jeanroy's *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen-âge*. Occasional reference has likewise been made to the standard French manuals—Quicherat, Becq de Fouquières, De Gramont, &c.—but, as their treatment of the subject differs diametrically from the one here adopted, the debt I owe them is not large. In fact it is in that divergence of treatment that lies my chief excuse for the publication of the present work.

It will be noticed that I have not included a chapter on the origins of Romance metres. The omission is intentional, and due to the conviction that no advantage could accrue, in a book of this scope, from the discussion of problems which are as yet not only far from settled, but which indeed have not advanced much beyond the purely hypothetical. On the other hand, it seemed to me that it was no longer possible to ignore the reforms advocated and carried out by the group of the Symbolists during the last twenty years. These reforms, inspired as they are in the main by the laudable intention of doing away with the glaring antagonism existing between the traditional canons of French versification and modern pronunciation (as a consequence of which French verses are frequently only true on paper), have made it difficult, if not impossible, for future poets to write verses according to rules justified three hundred years ago, but which have since become meaningless or only serve to disturb poetic rhythm.

If I am taken to task for having devoted too much space to the poems with a fixed form, my answer is

that the incomplete and—as far as certain of these forms are concerned—positively misleading statements in the existing standard treatises are responsible. In other cases I have felt bound to insist on certain points, obvious enough to a Frenchman, in the interests of English students.

Finally, it should be mentioned that no normalization of the orthography has been attempted in the citations from older French; in all cases the spelling of the various editions quoted has been adopted with the slight modification that consonantic *i* and *u* are replaced by the *lettres ramistes j* and *v* (as in modern spelling), and the acute accent placed on *e* whenever its insertion made for clearness.

There remains the pleasant task of thanking Professors T. F. Tout and James Tait of Owens College, whose kindly advice did much to encourage me in my task. Thanks are also due to Mr. E. E. Kellett, of the Leys School, for valuable suggestions, and to Mr. A. R. Ainsworth, of King's College, Cambridge, for reading through a large part of the proofs.

L. E. KASTNER.

MANCHESTER, *March*, 1903.

CONTENTS

PAGE

BIBLIOGRAPHY . . . . . xiii–xx

CHAPTER I.

PRINCIPLES OF FRENCH VERSIFICATION 1–3

CHAPTER II.

THE COUNTING OF SYLLABLES 4–38

E mute (*e*, *-es*, *-ent*) at the end of the line . . . 4

Elision of *e* mute (not followed by *-s* or *-nt*) at the end of a word in the body of the line before a vowel or *h* mute 5

Occasional elision of the *e* of the enclitic pronoun *le* . 6

Optional elision of *e* (or *i*) in certain Old French monosyllabic words 6

E mute between consonants in the body of a word . . 7

E mute (*-e*, *-es*, *-ent*) at the end of a word before a consonant or *h* aspirate in the body of the line . . . 7

The pronunciation of *e* mute in Modern French . . 7

Antagonism between the pronunciation of *e* mute in Modern French and the rules of French versification . 11

Attempts to reconcile this antagonism 12

E mute in popular poetry 13

E mute following an accented vowel 14

E mute in the body of a word following an unaccented vowel or diphthong 18

Contiguity of sonorous vowels in the body of a word . 20

Synaeresis 20

Diaeresis 25

CHAPTER III.

RIME 39–81

Masculine and feminine rime 39

Assonance 40

PAGE

The essential condition of good rime 41
Cases in which the final syllable of a feminine rime can be composed of an atonic word 41
Differences in this respect between Old and Modern French versification 42
Words can only be coupled in rime if they also give a correct rime in *liaison* 42
Occasional violation of this rule 43
Rime between long and short vowels 44
Rime between diphthongs and the simple vowels which correspond to their second element 46
Rime between diphthongs and the corresponding dissyllabic combinations of the same vowels 46
Rime between words the final consonants of which are written but not pronounced alike 47
Rich rime 48
Rich rime desirable in certain cases 48
The history of rich rime in French versification . . 49
The dangers of rich rime 53
Double or leonine rime 55
Rich leonine rime 55
Rime between homonyms 55
Rime équivoque 56
Rime between a simple word and its compound, and between compounds of the same word 58
Grammatical rime 59
Rime batelée 60
Rime renforcée or *léonine* 60
Rime brisée 60
Rime couronnée 60
Rime emperière 61
Rime fratrisée or *enchaînée* 61
Rime entrelacée 61
Rime annexée 61
Rime rétrograde 61
Rime senée 62
Rime en écho 62
Règle de l'alternance des rimes 63
Rimes plates or *suivies* 67
Rimes croisées 67

PAGE
Rimes embrassées 67
Rimes redoublées 67
Rimes mêlées 68
Vers libres or *vers irréguliers* 68
Assonances and rimes which are no longer correct on account of changes in French pronunciation . . 70
Rimes normandes 77
Treatment of Latin and foreign words in rime by modern French poets 80

CHAPTER IV.

THE CESURA 82–106
The *césure enjambante* or overflowing cesura . . . 83
The epic cesura 84
The lyric cesura 87
The hiatus lyric cesura 88
Correspondence between the pause at the cesura and the end of a syntactic and logical member 89
Position of the cesura in the dodecasyllabic line or Alexandrine 91
The ternary or Romantic Alexandrine 94
Position of the cesura in the decasyllabic line . . . 98
Position of the cesura in the hendecasyllabic line . . 102
Position of the cesura in the enneasyllabic line . . 103
Position of the cesura in the line of thirteen syllables . 104
Position of the cesura in the line of fourteen syllables . 105
Position of the cesura in the so-called *vers baïfins*, and in lines of more than fifteen syllables 106

CHAPTER V.

ENJAMBEMENT OR OVERFLOW 107–119
Enjambement in the octosyllabic line 107
Enjambement in the decasyllabic line 107
Enjambement in the Alexandrine 109
Attitude of the French classicists as regards *enjambement* 111
The Romanticists and *enjambement* 115

CHAPTER VI.

HIATUS 120–130
The rules which govern the use of hiatus in modern French poetry 120

PAGE
The use of hiatus in Old and Middle French . . . 121
Attitude of certain modern French poets as regards hiatus 125
Inconsistency of the rules such as they now stand . . 126

CHAPTER VII.

THE SO-CALLED POETIC LICENCES 131–139

CHAPTER VIII.

HISTORY OF THE VARIOUS FRENCH METRICAL LINES 140–158
The octosyllabic line 140
The decasyllabic line 142
The Alexandrine 144
The heptasyllabic line 148
The hexasyllabic line 149
The pentasyllabic line 151
The tetrasyllabic line 152
The trisyllabic line 152
The dissyllabic line 154
The monosyllabic line 154
The enneasyllabic line 155
The hendecasyllabic line 157

CHAPTER IX.

THE STROPHE 159–232
General considerations on the strophe 159
Strophes of more than twelve lines 163
Various methods of linking together a group of strophes in Old French 164
Isometric strophes from two to twelve lines . . 165–199
Vers ternaires 166
Terza rima or *rime tierce* 167
Ottava rima or *octave* 186
Heterometric strophes from two to twelve lines . 200–230
Combination of more than two measures in the same strophe 231

CHAPTER X.

OF CERTAIN FIXED FORMS OF FRENCH POETRY . 233–294
The sonnet 233

PAGE
The *rondel* and *rondeau* 249
The *bergerette* and *rondeau redoublé* 258
The *triolet* 260
The *ballade* 261
The *chant-royal* and *serventois* 268
The *virelai* 272
The *lai* 275
The *villanelle* 279
The *sestina* 281
The *iambe* 286
The *pantoum* 288
The *glose* 290
The *acrostiche* 292
Bouts rimés 294

CHAPTER XI.

ATTEMPTS TO IMITATE CLASSICAL AND GERMANIC METRES 295–308
I. Quantitative Verse 295
II. Accentual Verse 304

CHAPTER XII.

RIMELESS POETRY 309–312

BIBLIOGRAPHY

ADAM DE LA HALLE, *Œuvres*, p. p. Coussemaker. Paris, 1872.

—— *Canchons und Partures*, hgg. v. R. Berger. Halle, 1900.

Aiol et Mirabel und Elie de Saint Gille, hgg. v. W. Foerster. Heilbronn, 1876–80.

Alexis (*la vie de Saint Alexis*), p. p. Gaston Paris et L. Pannier. Paris, 1872.

Amis et Amiles und Jourdain de Blaivies, hgg. v. C. Hoffmann. Erlangen, 1852.

Ancien Théâtre Français. See Viollet le Duc.

APPEL (CARL), *Provenzalische Chrestomathie.* Leipzig, 1895.

AUBERTIN (CHARLES), *La Versification française et ses nouveaux Théoriciens.* Paris, 1898.

AUBIGNÉ (AGRIPPA D'), *Œuvres complètes*, p. p. E. Réaume, F. de Caussade et Legouez. Paris, 1873–92.

Aucassin et Nicolete, hgg. v. H. Suchier. 3rd ed. Paderborn, 1889.

AUGIER (ÉMILE), *Théâtre complet.* Paris, 1892.

Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie, veröffentlicht v. E. Stengel. Marburg, 1881–84.

Aymeri de Narbonne, p. p. Louis Demaison. Paris, 1887.

BAÏF (ANTOINE DE), *Poésies choisies*, p. p. Becq de Fouquières. Paris, 1874.

BANVILLE (THÉODORE DE), *Poésies—Les Cariatides* (1839–42), *Les Stalactites* (1846), *Odelettes* (1856), *Odes Funambulesques* (1857), *Améthystes* (1862), *Les Exilés* (1866), *Idylles prussiennes* (1871), *Trente-six Ballades joyeuses* (1873), *Les Princesses* (1874), *Les Occidentales*, *Rimes dorées*, *Rondels* (1875). Paris (Lemerre).

—— *Petit Traité de Poésie française.* Paris (Lemerre), 1891.

BARBIER (AUGUSTE), *Iambes et Poèmes.* Paris, 1831.

BARTSCH, *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen.* Leipzig, 1870.

—— *Chrestomathie provençale.* Elberfeld, 1880.

BAUDOUIN DE CONDÉ, *Dits et Contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*, p. p. A. Scheler. Bruxelles, 1866–67.

BEAUMANOIR (PHILIPPE DE REMI, SIRE DE). See Philippe de Beaumanoir.

BECQ DE FOUQUIÈRES, *Traité général de Versification française.* Paris, 1879.

—— *Œuvres choisies des Poètes français du* XVI^e *siècle contemporains de Ronsard.* Paris, 1880. According to this work are quoted: Olivier de Magny, Amadis Jamyn, Scévole de Sainte-Marthe, Du Bartas, and occasionally Passerat.

BELLANGER, *Études sur la Rime française.* Paris, 1877.

BELLEAU (REMI), *Œuvres complètes*, p. p. Gouverneur. Paris, 1867.

BÉRANGER, *Œuvres complètes.* Paris (Perrotin), 1858.

BEVER (A. VAN) et LÉAUTAUD, *Poètes d'Aujourd'hui* (1880–1900). *Morceaux choisis.* Paris, 1900.

BÈZE (THÉODORE DE), *De franciсæ linguæ recta pronunciatione* (1554). Quoted according to A. Tobler's Reprint. Berlin, 1868.

BLONDEL DE NÉELE, *Œuvres*, p. p. P. Tarbé. (As the XIXth vol. of the *Collection des Poètes de Champagne antérieurs au* XVI^e *siècle*). Reims, 1862.

BOILEAU, *Œuvres complètes*, p. p. Gidel. Paris, 1870.

BOUCHET (JEAN), *Épistres morales et familières du Trauerseur.* Poitiers, 1545, fol.

BRAKELMANN (JULES), *Les plus anciens Chansonniers français.* Paris, 1870–91.

Brun de la Montagne, roman d'aventure, p. p. Paul Meyer. Paris, 1875.

BUTTET (CLAUDE DE), *Œuvres poétiques*, p. p. P. Soupé. Lyon, 1877.

CHARLES D'ORLÉANS, *Poésies complètes*, p. p. Charles d'Héricault. Paris, 1874.

CHARTIER (ALAIN), *Œuvres*, p. p. André du Chesne, Tourangeau. Paris, 1617.

CHÉNIER (ANDRÉ), *Poésies*, p. p. Becq de Fouquières. Paris, 1872.

Chevalier au Lyon (*Der Löwenritter*) *von Christian von Troyes*, hgg. v. W. Foerster. Halle, 1887.

CHRISTINE DE PISAN, *Œuvres poétiques*, p. p. Maurice Roy. Paris, 1886–91.

COLLERYE (ROGER DE), *Œuvres*, p. p. Charles d'Héricault. Paris, 1855.

CONON DE BÉTHUNE, *Chansons*, p. p. A. Wallensköld. Helsingfors, 1891.

Contemporains de Ronsard. See Becq de Fouquières.

COPPÉE (FRANÇOIS), *Poésies.* Paris, 1864–68.

COQUILLARD (GUILLAUME), *Œuvres*, p. p. Charles d'Héricault. Paris, 1857.

CORNEILLE (PIERRE), *Œuvres*, p. p. Marty-Laveaux. Paris, 1862–68.

COUCY (LE CHÂTELAIN DE), *Die Lieder des Castellans von Coucy*, hgg. v. F. Fath. Heidelberg, 1885.
Couronnement de Louis (*le*), p. p. E. Langlois. Paris, 1888.
CRÉPET, *Les Poètes français, recueil des chefs-d'œuvre lyriques de la poésie française.* Paris, 1887.
CRÉTIN (GUILLAUME), *Poésies.* Paris, 1723.
CROY (HENRI DE), alias MOLINET, *L'Art et Science de Rhetorique.* Paris, 1493, fol.

DARMESTETER et HATZFELD, *Le XVI^e Siècle en France.* Paris, 5th ed., 1893.
DEIMIER (P. DE), *L'Académie de l'Art Poëtique.* Paris, 1610.
DES ACCORDS. See Tabourot.
DÉSAUGIERS, *Chansons et Poésies diverses.* Paris, 1834.
DESCHAMPS (EUSTACHE), *Œuvres complètes*, p. p. le Marquis de Queux de Saint-Hilaire et G. Raynaud. Paris, 1878–94.
DESHOULIÈRES (MME), *Poésies.* Paris, 1693.
DESPERIERS (BONAVENTURE), *Œuvres*, p. p. Louis Lacour. Paris, 1856.
DESPORTES (PHILIPPE), *Œuvres complètes*, p. p. A. Michiels. Paris, 1858.
Doon de Mayence (*Chanson de Geste*), p. p. A. Pey. Paris, 1854.
DU BELLAY (JOACHIM), *Œuvres choisies*, p. p. Becq de Fouquières. Paris, 1876.
—— *Œuvres*, p. p. Marty-Laveaux in *La Pléiade française.* Paris, 1866–67.
—— *La Deffence et Illustration de la Langue françoyse*, p. p. E. Person. Paris, 1892.
DUCONDUT, *Essai de Rhythmique française.* Paris, 1856.
DU GARDIN, *Les premières Adresses du Chemin de Parnasse.* Douay, 1630.

Enéas (*Le roman d'*), p. p. J. S. de Grave. Halle, 1891.

FABRI (PIERRE), *Le grand et vray Art de pleine Rhetorique* (1521). Quoted according to the modern edition by Héron. Rouen, 1889–90.
FANTOSME (JORDAN), *Chronique de la Guerre entre Henri II et son Fils aîné.* In *Chronique des Ducs de Normandie* by Benoît de Sainte-Maure, p. p. Francisque Michel, vol. iii. Paris, 1844.
FROISSART, *Poésies*, p. p. A. Scheler. Bruxelles, 1870–72.

GARNIER (ROBERT), *Les Tragédies*, hgg. v. W. Foerster. Heilbronn, 1883.
Gaufrey, p. p. F. Guessard et P. Chabaille. Paris, 1862.
GAUTIER (THÉOPHILE), *Poésies complètes.* Paris, 1896.
—— *Émaux et Camées.* Paris, 1881.

GAUTIER DE COINCY, *Miracles de la Sainte Vierge*, p. p. Poquet. Paris, 1857.
GAUTIER D'ÉPINAL, *Chansons*, p. p. U. Lindelöf et A. Wallensköld. Helsingfors, 1901.
GRACIEN DU PONT, *Art et Science de Rhetorique metriffiée*. Thoulouse, 1539, fol.
GRAMONT (F. DE), *Les Vers français et leur Prosodie*. Paris, 1876.
—— *Sextines*. Paris, 1872.
GREBAN (ARNOUL), *Mystère de la Passion*, p. p. Gaston Paris et G. Raynaud. Paris, 1878.
GREGH (FERNAND), *La Maison de l'Enfance*. Paris, 1900.
GRESSET, *Le Méchant*, p. p. G. d'Heylli. Paris, 1874.
—— *Ver-Vert*, p. p. G. d'Heylli. Paris, 1872.
Grundriss der romanischen Philologie, hgg. v. Gustav Gröber. Strassburg.
Gui de Bourgogne (*Chanson de Geste*), p. p. F. Guessard et H. Michelant. Paris, 1859.

HARDY (ALEXANDRE), *Le Théâtre*. Quoted according to E. Stengel's reprint, Marburg, 1883–84.
HASSELT (ANDRÉ VAN), *Poésies*. Bruxelles, 1876–77.
HEREDIA (JOSÉ MARIA DE), *Les Trophées*, in *Œuvres*. Paris, 1893.
HUGO (VICTOR), *Œuvres complètes*. Quoted according to the 8vo ed. published by Hetzel & Cie., Paris.
Hugues Capet (*Chanson de Geste*), p. p. E. La Grange. Paris, 1864.

Ivain. See *Chevalier au Lion*.

JEAN DE CONDÉ. See Baudouin de Condé.
JEANROY (ALFRED), *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen-âge*. Paris, 1889.

KOSCHWITZ (E.), *Les Parlers parisiens, Anthologie phonétique*. Paris, 1896.

LA FONTAINE, *Œuvres*, p. p. H. Régnier. Paris, 1883–92.
LAFORGUE (JULES), *Poésies complètes*. Paris, 1894.
LAMARTINE (A. DE), *Premières et nouvelles Méditations poétiques*. Paris, 1881.
—— *Harmonies poétiques et religieuses*. Paris, 1847.
LAMOTTE-HOUDARD, *Œuvres complètes*. Paris, 1754.
LANGLOIS (E.), *De artibus rhetoricae rhythmicae in Francia ante litterarum renovationem editis*. Parisiis, 1890.
LAPRADE (VICTOR DE), *Œuvres poétiques*. Paris, 1878.
LA TAILLE (JACQUES DE), *La Manière de faire des Vers en françois, comme en grec et en latin*. 1573. Contained in *La Famine ou les Gabeonites, ensemble plusieurs autres Œuvres poëtiques de Jehan de la Taille de Bondaroy gentilhomme du pays de Beauce et de feu Jaques de la Taille son frere*. Paris, 1573.

La Taille (Jean de), *Œuvres*, p. p. René de Maulde. Paris, 1878–79.

Leconte de Lisle, *Poésies — Poèmes Antiques* (1853), *Poèmes Barbares* (1859), *Poèmes Tragiques* (1884), *Derniers Poèmes* (1895). Paris (Lemerre).

Le Goffic et Thieulin, *Nouveau Traité de Versification française*. Paris, 1893.

Lemaire de Belges (Jean), *Œuvres*, p. p. J. Stecher. Louvain, 1882–91.

Machaut (Guillaume de), *Le Livre du Voir Dit*, p. p. Paulin Paris. Paris, 1875.

Mairet (Jean de), *Silvanire*, hgg. v. R. Otto. Bamberg, 1890.

Malherbe, *Œuvres*, p. p. L. Lalanne. Paris, 1862–69.

Marie de France, *Lais*, hgg. v. Karl Warnke. Halle, 1885.

Marot (Clément), *Œuvres*, p. p. Charles d'Héricault. Paris, 1867.

—— *Œuvres complètes*, p. p. P. Jannet. Paris, 1858-67, 4 vols.[1]

Meschinot, *Les Lunettes des Princes*. Paris, 1528.

Meyer (Paul), *Recueil d'Anciens Textes*. Paris, 1875–78.

—— *Alexandre le Grand dans la Littérature française du Moyen Âge*. Paris, 1886.

Meziriac (Claude Bachet, Seigneur de), *Les Epistres d'Ovide traduittes en vers françois*. Bourg en Bresse, 1626.

Molière, *Œuvres*, p. p. Despois et Mesnard. Paris, 1873–1900.

Molinet, *Chroniques et Poésies*, p. p. Buchon. Paris, 1827.

Monmerqué (L.) et Michel (Francisque), *Théâtre français au Moyen Age :* XI^e^—XIV^e^ *siècles*. Paris, 1839.

Montaiglon (A. de) et Raynaud (G.), *Recueil général et complet des Fabliaux des* XIII^e^ *et* XIV^e^ *siècles*. Paris, 1872–88.

Montchrestien (Antoine), *Les Tragédies*, p. p. L. Petit de Julleville. Paris, 1891.

Moréas (Jean), *Poésies* (1886–96). Paris, 1898.

Müller (K. E.), *Ueber accentuierend-metrische Verse der französischen Sprache des* XVI.–XIX. *Jahrhunderts*. Bonn, 1882.

Musset (Alfred de), *Premières Poésies*. Paris, 1863. *Poésies nouvelles*. Paris, 1864.

Nagel, *Die metrischen Verse Jean-Antoine de Baïf's*. Leipzig, 1878.

Olivet (Fabre d'), *Les Vers dorés de Pythagore, expliqués et traduits pour la première fois en Vers eumolpiques français*. Paris, 1813.

[1] Whenever the number of the volume is specified the quotation is from Jannet's edition.

PARIS (GASTON), *Étude sur le rôle de l'accent latin dans la langue française.* Paris, 1862.
PASQUIER (ÉTIENNE), *Œuvres.* Amsterdam, 1723.
—— *Recherches de la France.* Paris, 1665.
PASSERAT (JEAN), *Poésies*, p. p. Prosper Blanchemain. Paris, 1880.
Pèlerinage de Charlemagne. See *Voyage de Charlemagne.*
PELLETIER (JACQUES), *L'Art poëtique.* Lyon, 1555.
PELLISSIER (GEORGES), *De* XVI. *saeculi in Francia artibus poeticis.* Parisiis, 1882.
Perroniana. Paris, 1669.
PHILIPPE DE BEAUMANOIR, *Œuvres poétiques*, p. p. H. Suchier. Paris, 1884–85.
PHILIPPE DE THAÜN, *Li Cumpoz*, hgg. v. E. Mall. Strassburg, 1873.
Port-Royal. Règles de la Poésie française, at the end of *La Nouvelle Méthode.* Paris, 1654.

QUICHERAT (L.), *Traité de Versification française.* Paris, 1850.

RACINE, *Œuvres*, p. p. Paul Mesnard. Paris, 1865–70.
Raoul de Cambrai (*Chanson de geste*), p. p. Paul Meyer et A. Longnon. Paris, 1882.
RAPIN (NICOLAS), *Les Œuvres latines et françoises*, p. p. Callier. Paris, 1610.
RÉGNIER (HENRI DE), *Premiers Poèmes.* Paris, 1899.
RÉGNIER (MATHURIN), *Œuvres*, p. p. Louis Lacour. Paris, 1887.
Renart (*le Roman de*), p. p. Ernest Martin. Strasbourg, 1882–87.
RICHEPIN (JEAN), *La Mer.* Paris, 1896.
Roland (*Chanson de*), p. p. Léon Gautier. 20th ed., Tours, 1892.
ROLLINAT (MAURICE), *Les Névroses.* Paris, 1883.
Romania, p. p. Gaston Paris et Paul Meyer. Paris.
RONSARD, *Œuvres complètes*, p. p. Prosper Blanchemain. Paris, 1858–67.
—— *Poésies choisies*, p. p. Becq de Fouquières. Paris, 1873.
Rose (*Roman de la*), p. p. Francisque Michel. Paris, 1864.
ROSTAND (EDMOND), *Cyrano de Bergerac.* Paris, 1898.
Rou (*Roman de*), hgg. v. H. Andresen. Heilbronn, 1876–79.
ROUSSEAU (JEAN-BAPTISTE), *Œuvres.* Londres, 1781.
RUTEBEUF, *Gedichte*, hgg. v. A. Kressner. Wolfenbüttel, 1885.

Saint-Auban (*Vie de*), p. p. R. Atkinson. London, 1876.
SAINT-GELAIS (MÉLIN DE), *Œuvres complètes*, p. p. Prosper Blanchemain. Paris, 1873.
SAINT-GELAIS (OCTOVIEN), *Les* XXI *epistres d'Ouide translatées de latin en françoys.* 1498.

SAINT-LEU (LE COMTE DE), *Essai sur la Versification*, vol. I, Rome, 1825; vol. II, Florence, 1826.
SAINTE-BEUVE (C. A.), *Tableau historique et critique de la Poésie française au XVI^e siècle*. Paris, 1893.
—— *Poésies complètes*. Paris, 1883.
SCHELER (A.), *Trouvères belges du XII^e au XIV^e siècle*. Bruxelles, 1876.
—— *Trouvères belges, nouvelle série*. Bruxelles et Louvain, 1876–79.
SIBILET (THOMAS), *Art poétique françois*. Paris, 1548. The ed. quoted is that of Lyon, 1556.
SOURIAU (MAURICE), *L'Évolution du Vers français au XVII^e siècle*. Paris, 1893.
SOUZA (R. DE), *Le Rythme poétique*. Paris, 1892.
SUCHIER (H.), *Reimpredigt*. Halle, 1879.
SULLY-PRUDHOMME, *Poésies*. Paris, 1865–79.

TABOUROT, *Dictionnaire des Rimes françoises*. Paris, 1587.
—— *Les Bigarrures du Seigneur des Accords*. Rouen, 1591.
Théâtre français au Moyen Âge. See Monmerqué et Michel.
THUROT, *De la Prononciation française depuis le Commencement du XVI^e siècle*. Paris, 1881–83.
TISSEUR (CLAIR), *Modestes Observations sur l'Art de versifier*. Lyon, 1893.
TOBLER (A.), *Vom französischen Versbau alter und neuer Zeit* (1880). Quoted according to the French translation by Karl Breul and Léopold Sudre: *Le Vers français ancien et moderne* (Paris, 1885).
TYARD (PONTUS DE), *Œuvres*, p. p. Marty-Laveaux in *La Pléiade française*. Paris, 1866–98.

VAUGELAS, *Remarques sur la Langue française*, p. p. Chassang. Paris, 1880.
VAUQUELIN DE LA FRESNAYE, *L'Art poétique françois* (1605). Quoted according to the modern ed. by Georges Pellissier, Paris, 1885.
VERLAINE (PAUL), *Choix de Poésies*. Paris, 1900.
—— *Sagesse*. Paris, 1896.
VIAU (THÉOPHILE DE), *Œuvres complètes*, p. p. M. Alleaume. Paris, 1856.
VIELÉ-GRIFFIN (FRANCIS), *Poèmes et Poésies*. Paris, 1895.
VIGÉNÈRE (BLAISE DE), *Le Psautier de David*. Paris, 1588.
VIGNY (ALFRED DE), *Poèmes antiques et modernes*. Paris, 1859.
Les Destinées. Paris, 1864.
VILLON (FRANÇOIS), *Œuvres complètes*, p. p. Louis Moland. Paris, 1886.
VIOLLET LE DUC, *Ancien Théâtre français, depuis les Mystères jusqu'à Corneille*. Paris, 1854–57.

VOLTAIRE, *Œuvres complètes*. Paris, 1817.

Voyage de Charlemagne. Karls des Grossen Reise nach Jerusalem und Constantinopel, hgg. v. E. Koschwitz. Heilbronn, 1883.

ZSCHALIG (H.), *Die Verslehren von Fabri, Du Pont und Sibilet*. Leipzig, 1884.

CHAPTER I

PRINCIPLES OF FRENCH VERSIFICATION

A VERSE can be defined as a series of words united by a rhythm or succession of times divisible into measures which by their disposition give pleasure to the ear. While the poetic rhythm of the classical languages depends principally on the quantity of the syllables, and that of the Germanic languages on their intensity, in the Romance tongues, and consequently in French, the rhythm of poetry is chiefly based on a fixed number of syllables in each line regardless of their quantity, together with the addition of rime (assonance or vowel-rime at first and later full rime), which serves the purpose of indicating more forcibly the end of the line or rhythmical entity. Yet French verse is in a measure accentual in so far that the last sounded syllable of the line must be a stressed syllable, as also the last sounded syllable immediately preceding the cesural pause. The place of the other accents[1], however, is free, and it is largely to this freedom in the disposition of the accents, other than that at the cesura and at the end of the line, that French versification owes one of its chief advantages—the multiplicity of possible rhythmical periods and combinations. If, for example, the opening lines of Racine's *Athalie* are examined:

Oui, je viéns dans son témple | adorér l'Éternél;
Je viéns selón l'uságe | antíque et solennél,

[1] The word *accent* is used throughout in the sense of *tonic accent* or *stress-accent*. French words are accented on the last syllable (*donnér*), but if the last syllable is mute the accent falls on the penultimate or last syllable but one (*dónne, dónnes, dónnent*). Those words that are accented on the last syllable are termed *oxytonic*, and those that are accented on the last syllable but one, *paroxytonic*. A *proparoxytonic* is a word accented on the syllable before the penultimate, but such words are unknown to French, and only occur in certain of the Romance languages, notably in Italian. In French versification an oxytonic word is known as *masculine*, and a paroxytonic word as *feminine*, irrespective of their grammatical gender.

it will be noticed that (*a*) the number of syllables is the same in both lines[1], (*b*) that both the lines have an accented syllable at the cesura and at the end of the line, but (*c*) that the second line has not the same number of stress-accents as the first.

To sum up, the fundamental principles of French verse are (1) syllabism, (2) rime, and (3) to a certain extent accentuation, and so closely are they united and related that all attempts—fortunately only isolated experiments[2]—to write French verses without the strict observance of these three principles have ended in failure. Finally it should be noticed that the laws which govern the accentuation of single French words do not necessarily apply when these words are united in the sentence. On the contrary, in the living enchainment of the sentence it frequently happens, under the impulse of emotion or for the sake of emphasis, that the normal accentuation is disturbed by the action of the so-called *accent oratoire*[3] (or *accent emphatique*, as it is sometimes called), through which the accent is not infrequently placed on words that are usually unstressed, or shifted on to a syllable which under ordinary circumstances only bears a secondary accent.

Thus in the following lines from Racine's *Andromaque*, in which Hermione after having egged on Orestes to murder Pyrrhus turns round on him and bitterly reproaches him for the deed, the normal accentuation would be modified as follows under the play of the emotions, although, in a matter where a good deal depends on subjective treatment, it is certain that no two readers would invariably agree in the accentuation of all the words of the same passage :

Tais-toi, pérfide,
Et n'ímpute qu'à tói ton lâche párricide.
Va faire chez tés Grecs ádmirer ta fureur :
Va, je la désavoue, et tu me fais horreur.

[1] This is not true of strophic poetry; see chap. ix.

[2] For such experiments see chap. xi.

[3] The importance of the *accent oratoire* has been clearly demonstrated by G. Paris in his *Étude sur le rôle de l'accent latin dans la langue française*. He sums up his view by saying (p. 17): *La langue française a développé les accents secondaires aux dépens de l'accent principal et donné à l'accent oratoire une puissance exceptionnelle; elle a, en un mot, effacé l'accent tonique, autant que lui a permis la nécessité de conserver l'unité et le caractère de ses mots.*

Bárbare, qu'ás-tu fait? avec quelle furie
As-tu tránché le cours d'une si belle vie?
Avez-vous pu, cruels, l'ímmoler aujourd'hui,
Sans que toút votre sang se soulevât pour lui?
Mais parle: de son sort quí t'a rendu l'árbitre?
Poúrquoi l'ássassiner? qu'á-t-il fait? à quél titre?
Quí te l'a dit? (Act v. Sc. 3.)

CHAPTER II

THE COUNTING OF SYLLABLES

I. The *e* mute (*-e*, *-es*, *-ent*), which ought more properly to be termed the *feminine e*, at the end of the line is never counted in scansion. Thus the following lines:

Seigneur dans cet aveu dépouillé d'artifice; (Racine.)
Parmi les noirs déserts et les mornes silences; (V. Hugo.)
Et les vastes eaux se remuent; (Ibid.)

are scanned thus, without taking into account the feminine endings (*-e*, *-es*, *-ent*):

Sei-gneur-dan-cet-ta-veu-dé-pou-yé-dar-ti-fic';
Par-mi-les-noirs-dé-serts-et-les-mor-nes-si-lenc';
Et-les-vas-tes-eaux-se-re-mu'[1].

[1] Thus although the first and second of the lines quoted above really contain thirteen syllables and one syllable more than the following line, for example:

Le faux est toujours fade, ennuyeux, languissant,

they are both known as *dodecasyllabic* lines (*Alexandrines*), the line with an oxytonic or *masculine* termination being the normal line in French and that which gives its name to each class of verse. Nevertheless the two must not be looked upon as identical in any way or interchangeable, but as different species of one and the same verse. Italian, on the other hand, proceeds in exactly the opposite fashion. In that language, as also in Spanish, the feminine syllable at the end of the line is counted, and it is the line with a paroxytonic or *feminine* ending which is looked upon as the normal line. Consequently a line containing the same number of syllables as a French *feminine* decasyllabic line, for example, is called *endecasillabo* in Italian:

Vínse le crúde immágini di mórte;

and a masculine *endecasillabo* is known as *endecasillabo trunco* (truncated) as opposed to the normal *endecasillabo piano*, because it only contains ten syllables in reality:

La cóppia allór fra quélle béstie entrò.

But on the other hand, as Italian possesses proparoxytonic words or *parole sdrucciole* (gliding), as they are called in that language (*cápito*,

II. Mute *e* not followed by *-s* or *-nt* is elided in the body of the line if the next word begins with a vowel or *h* mute:

Dit-on queli(*e*) aventur(*e*) a terminé ses jours? (Racine.)

Lent(*e*) et molle rivièr(*e*) aux roseaux murmurants.
(V. Hugo.)

It should be noticed that stops do not in any way affect elision:

Le vent impétueux qui soufflait dans ses voiles
L'envelopp(*e*): étonné(*e*), et loin des matelots,
Elle tomb(*e*), elle cri(*e*), elle est au sein des flots.
(A. Chénier.)

Mort(*e*)! et moi, je suis là, stupide qui l'appelle. (V. Hugo.)

III. Before the so-called *h aspirée* mute *e* cannot be elided. Thus the following line of Racine:

Quelle honte pour moi, quel triomphe pour lui,

scans as follows:

Quel-le-on-te-pour-moi-quel-tri-om-phe-pour-lui.

But as the *h aspirée* has been silent since the end of the seventeenth century, a few poets have sometimes taken the liberty of eliding *e* before it:

Bien que votre parente, est-ell(*e*) hors de ces lieux.
(Corneille[1].)

Aurait rendu comme eux leur dieu mêm(*e*) haïssable.
(Voltaire, *Alzire*, Act i. Sc. 2.)

The rule is that *onze, onzième, oui, ouate* should be treated as if they began with *h* aspirate, but occasionally *l'onze* and *l'onzième* are found in certain poets, while there are also examples of *oui* treated in the same way:

Tu l'as formé pour moi, Mascarill(*e*)?—Oui, pour vous.
(Molière, *Œuvres*, i. 131, 394.)

pérdono), an *endecasillabo* ending with one of those words really consists of twelve syllables, and is known as *endecasillabo sdrucciolo*:

L'invídia, figliuól mío, sè stéssa lácera.

The same applies of course to the other kinds of lines.

Lastly, it should be mentioned that *versi bi-* or even *quadrisdruccioli* are possible in Italian, though little used, as that language also possesses words in which the tonic accent is followed by three or even as many as five atonic syllables.

[1] Quoted by Quicherat, p. 57, note 3.

Or again:

J'étais à la campagn(*e*).—Oui, depuis deux journées.
(Ibid. iii. 181, 255.)

IV. The elision of mute *e* before a following vowel or *h* mute sometimes takes place, contrary to spelling and pronunciation, in the case of the enclitic pronoun *le*:

C'est de Léon qu'il parle, escoutons-*l*(*e*) un peu dire.
(Garnier, *Bradamente*, l. 1023.)

Laissez-*l*(*e*) au moins ignorer que c'est vous.
(Voltaire, *Enfant Prodigue*, Act iv. Sc. 3.)

Coupe-*l*(*e*) en quatre, et mets les morceaux dans la nappe.
(A. de Musset, *Prem. Poésies*, p. 53.)

This elision of the *e* of the pronoun *le* often produces a most jarring sound to the ear:

Condamnez-*l*(*e*) à l'amende, et s'il le casse, au fouet.
(Racine, *Plaideurs*, Act ii. Sc. 13.)

For this reason theorists recommend that this *le* after an imperative and before a vowel or *h* mute should be avoided as much as possible.

V. The elision of the so-called *e* mute is obligatory in Modern French whenever such elision is possible, but in O.F. the elision of that letter was optional in the case of the monosyllabic words *ne* (Lat. *nec*), *que*, *se* (Lat. *si*), *si* (Lat. *sic*), *ce*, and *je*:

Sans espargnier or *ne* argent. (Rutebeuf, p. 21.)
N'en vont entrer en pled *n*'en respuns *n*'en retret.
(*St. Thomas*, l. 845.)
Qu'en dites vos? *que* il vos semble? (Rutebeuf, p. 30.)
Son cuer dit *que* il aura honte. (*Renart*, i. p. 22.)
Se il vos demande la terre. (Rutebeuf, p. 22.)
S'il peut, volantiers se desconbre. (*Ivain*, l. 1866.)
Si a esploitié come sages. (Ibid., l. 1896.)
S'est a lui venue mout tost. (Ibid., l. 1261.)
Ce est d'Amile et d'Amis le baron. (*Amis et Amiles*, l. 12.)
Por *c*'est cil sages qui s'en paine. (Rutebeuf, p. 35.)
Mes certes *je* ai si grant fein. (*Renart*, i. p. 23.)
Et *j*'ai toz mes bons jors passez. (Rutebeuf, p. 2.)

Jo and *ço* are treated in the same way as *je* and *ce*:

Et *jo* irai al Sarrazin Espan. (*Roland*, l. 269.)
Sire, dist Guenes, *ço* ad tut fait Rollanz. (Ibid., l. 283.)

The elision of the article *li* (nom. masc. sg.) is also optional:

Qar quant *li* om est en la biene. (*Renart*, i. p. 86.)
*L'*anemi qui me veut avoir. (Rutebeuf, p. 17.)

but the same form is never elided in the nom. masc. plural:

E *li* Engleis bien se deffendent;
Li un fierent, *li* altre botent.
(Wace, *Roman de Rou*, ll. 8066–7.)

The pronoun *li* is only elided before *en*:

Ne *l'*en sorent dire novele.
(Montaiglon et Raynaud, *Recueil*, i. p 67.)

but:

Li ont donée la pucele. (Ibid., p. 14.)

The pronoun *qui* is sometimes elided:

Sages est *qu'*en li s'asseure. (Rutebeuf, p. 9.)

VI. *E* mute supported by a consonant, and occurring either in the middle of a word, as *serai*, *ornement*, &c.; or in the last syllable of a word, as *-e*, *-es*, or *-ent* followed by an initial consonant or *h* aspirate, counts as a syllable in the body of the verse.

VII. From what has been said it follows that the *e* mute can have three positions: (*a*) at the end of the line after a vowel or consonant (*vie*, *donne*); (*b*) in the body of the line after a consonant or group of consonants before a consonant or *h* aspirate; (*c*) in the body of a word between two consonants.

1. The feminine *e* at the end of the line if preceded by a vowel (*vie*) is absolutely silent now, so that there is no perceptible difference in sound between *aimée* and *aimé*.

2. This is not so if the feminine *e* at the end of the line is preceded by a consonant (*donne*[1]). In that case it receives no syllabic value, which is as it should be, seeing that it does not count in the measure, yet those feminine

[1] The *e* mute at the end of a line, as in its two other positions, is invariably pronounced fully as *eŭ* in singing:

A-la-pâ-*leu*-clar-té-de-l'as-tr*eu*-de-la-nuit,
Sa-lut-, de-meu-r*eu*-chas-te-et-pu-r*eu*
Où-se-de-vi-n*eu*-la-pré-sen-c*eu* . . .
O-Mar-gue-ri-t*eu*-, a-tes-pieds-me-voi-ci.

endings preceded by a consonant at the end of the line differ in pronunciation from analogous masculine ones (e.g. *cruelle* from *cruel*, *mère* from *mer*, *enferre* from *enfer*) by a light stress by means of which the voice, rising and then descending till it gradually fades away, is made to dwell slightly longer on the syllable preceding the feminine termination. The difference is very slight, but sensible to the ear of any Frenchman, or for that of any person with a musical ear. Writing to the Italian Deodati (Jan. 24, 1761) Voltaire says: '*Empire*,' '*couronne*,' '*diadème*,' '*flamme*,' '*tendresse*,' '*victoire*'; *toutes ces désinences heureuses laissent dans l'oreille un son qui subsiste encore après le mot prononcé, comme un clavecin qui résonne quand les doigts ne frappent plus les touches.* Accordingly the attempts of a few modern poets who have taken the liberty of riming together feminine and masculine rimes is indefensible in so far at all events as those feminine endings preceded by a consonant are concerned. Théodore de Banville seems to have been the first to set this bad example in the *Stalactites*[1] (1844):

Tombez dans mon cœur, souvenirs *confus*,
Du haut des branches *touffues*!
Oh! parlez-moi d'elle, antres et *rochers*,
Retraites à tous *cachées*!
Parlez, parlez d'elle, ô sentiers *fleuris*!
Bois, ruisseaux, vertes *prairies*!
O charmes amers! dans ce frais *décor*
Elle m'apparaît *encore*.
C'est elle, ô mon cœur! sur ces gazons *verts*,
Au milieu des *primevères*!
Je vois s'envoler ses fins cheveux *d'or*
Au zéphyr qui les *adore*,
Et notre amandier couvre son beau *cou*
Des blanches fleurs qu'il *secoue*! &c.

Examples of such rimes are also found in Catulle Mendès (b. 1840), and later in several of the Symbolists:

Et voici venir *La Ramée*
Sacrant en bon soldat du *Roi*,
Sous son habit blanc mal *famé*,
Son cœur ne se tient pas de *joie*.
(Paul Verlaine, *Choix de Poésies*, p. 120.)

3. With regard to the feminine *e* supported by a consonant

[1] p. 71.

in the body of the line and occurring at the end of a word before a consonant or *h* aspirate, the matter is one of considerable difficulty, and one on which all authorities are not agreed. As a general rule in reading verse, the tendency is not to give them, as for the *e* mute at the end of the line, any syllabic value, but to indicate their existence to the ear by a slight pause on the preceding syllable. If, however, two or more consonants precede the *e*, it is usual to give the *e* a distinct though rapid pronunciation, like that of short *eŭ*, more especially if the two preceding consonants consist of a mute and a liquid, in such words, for example, as *prendre*, *votre*, *horrible*, *vaincre*, *oncle*, *ombre*, *temple*, &c. The reason for this is evident: if the feminine *e* did not receive syllabic value in such cases, heavy groups of consonants, very awkward to utter, would result.

The feminine *e* invariably counts as a syllable in pronunciation when it separates two identical consonants in two different words in such successions as *il recommenc-'e' ses cris*, *une violent-'e' tempête*, *respect-'e' ta mère*, &c.:

Maî-treŭ renard, par l'odeur alléché. (Lafontaine.)

Par-*leŭ*-lui sans effroi: lui seul peut te comprendre. (Lamartine.)

Entraîne le plus fort, trou-b*leŭ* le plus hardi. (Sully-Prudhomme.)

It is also clearly audible in cases of *liaison*:

Tu sembles une femme enfermée en un lys (V. Hugo.)

should be read:

Tu-sem-*bleŭ*-zūn'-fem'-en-fer-mé'-en-un-lys;

and invariably receives the syllabic pronunciation in monosyllabic atonic words such as *que*, *ne*, *je*, *le*, &c.

Excepting the last three cases, to which few exceptions will be found, no rigid rule can be laid down, where so much depends on subjective conception. All that can be said is that, in a general way, the more familiar the piece, the fewer feminine *e's* will be heard.

In the following poem[1] of Leconte de Lisle, according to his own rendering, all the feminine *e's* in the body of the line

[1] Cf. p. 149 of Koschwitz's *Les Parlers Parisiens*—phonetic transcripts of readings by famous contemporary Frenchmen.

after a consonant and before another consonant or *h* aspirate have syllabic value. This treatment is in keeping with the slow, rich, and voluptuous tone of the whole:

Au tintement *deu* l'eau dans les porphy*reu(s)* roux
Les rosiers *deu* l'Iran mê*leu(nt)* leurs frais murmures,
Et les ramiers rêveurs leur roucoulement doux,
Tandis *queu* l'oiseau grêle et *leu* frelon jaloux,
Sifflant et bourdonnant, mor*deu(nt)* les fi*gueu(s)* mûres,
Les rosiers *deu* l'Iran mê*leu(nt)* leurs frais murmures
Au tintement *deu* l'eau dans les porphy*reu(s)* roux.

Sous les treillis d'argent *deu* la vérandah close,
Dans l'air tiède, embaumé *deu* l'odeur des jasmins,
Où la splendeur du jour darde une flè*cheu* rose,
La Persa*neu* royale, immobi*leu*, repose,
Derrè*reu* son col brun croisant ses bel*leu(s)* mains,
Dans l'air tiède, embaumé *deu* l'odeur des jasmins,
Sous les treillis d'argent *deu* la vérandah close . . .

In the following strophes of *Le Lever du Soleil*[1], as read by Sully-Prudhomme, although in compensation the preceding vowel was invariably dwelt upon and thereby lengthened, a fair proportion of the feminine *e's* did not receive syllabic value:

Flamboyant, invisible à for*ceu deu* splendeur,
Il est pĕr(*e*) des blés, qui sont pĕr(*es*) des races,
Mais il *neu* peu*pleu* point son immen*seu* rondeur
D'un troupeau *deu* mortels turbulents et voraces.

Parmi les glōb(*es*) noirs qu'il empourpre et conduit
Aux blĕm(*es*) profondeurs *queu* l'air léger fait bleues,
La tērr(*e*) lui soumet la cour*beu* qu'el*leu* suit
Et cher*cheu* sa caresse à d'innombra*bleu*(*es*) lieues.

Sur son āx(*e*) qui vibre et tourne, elle offre au jour
Son épaisseur énorme et sa fa*ceu* vivante,
Et les champs et les mers y vien*neu(nt)* tour à tour
Se tēndr(*e*) d'une aurore éternelle et mouvante, &c.

If a passage of Molière's *Sganarelle*[2], as read by M. Got of the *Théâtre Français*, is examined, it will be at once noticed, according to the character of the piece and passage, that the feminine *e* not only nearly always disappears, but does so even without lengthening the vowel coming before it:

Pes*teu* soit qui premier trouva l'invention
Deu s'affliger l'esprit *deu* cett(*e*) vision,
Et d'attacher l'honneur *deu* l'homm(*e*) *leu* plus sage
Aux chos(*es*) *queu* peut faire un(*e*) femm(*e*) volage!

[1] Koschwitz, *Les Parlers Parisiens*, p. 143.
[2] Ibid., p. 103.

Puisqu'on tient, à bon droit, tout crim(*e*) personnel,
Queu fait là notre honneur pour êtr(*e*) criminel ?
Des actions d'autrui l'on nous donn(*e*) *leu* blâme :
Si nos femm*eu*(*s*) sans nous ont un commerce infâme,
Il faut *queu* tout *leu* mal tomb(*e*) sur no*treu* dos :
Ell(*es*) font la sottise, et nous somm(*es*) les sots, &c.

4. As for the feminine *e* between two consonants in the body of a word (*serai*, *ornement*, &c.), it is in all cases pronounced with syllabic value (*sĕrai*, *orneŭment*) in poetry.

VIII. It cannot be denied that the methods followed by French prosody for the counting of the feminine *e* in verse are in contradiction with the present pronunciation even of cultured society, in which the feminine *e* has really become a *mute e*, except in the few cases where it serves to prevent an ugly and heavy conglomeration of consonants. Already at the time of the Renaissance the feminine *e* after a consonant or vowel was only faintly audible. Beza[1], for example, says : *Galli . . . e foemineum propter imbecillam et vix sonoram vocem appellant.* In the seventeenth century the grammarian Mourgues[2] (1685) observes : *On prononce 'homme,' 'utile,' 'rare' à peu près de méme que si l'on écrivait 'hom,' 'util,' 'rar.'* In the eighteenth century it had become absolutely silent. This is apparent from what D'Olivet[3] (1736) says : *Nous écrivons 'David' et 'avide,' un 'bal' et une 'balle,' un 'aspic' et une 'pique,' le 'sommeil' et il 'sommeille,' 'mortel' et 'mortelle,' 'caduc' et 'caduque,' un 'froc' et il 'croque,' &c. Jamais un aveugle de naissance ne soupçonnerait qu'il y eût une orthographe différente pour ces dernières syllabes, dont la désinence est absolument la méme.* The same applies to the mute *e* between two consonants in the body of a word. Although it is preserved in spelling in most cases, it is only heard after certain groups of consonants : *bretelle*, *crevette*, *frelon*, *entretenir*, *tristement*, &c. Traces of the syncope of *e* in this position already appear in the Middle Ages, and it was complete already in the pronunciation of the seventeenth century. Thus Oudin (1633) teaches that the feminine *e au milieu des mots se mange tout à fait . . . 'dmander,' 'lçon,' 'dvant,' 'achter,' 'cla,' 'rnom,' 'tnez,' &c.*

But, say the apologists of the existing state of things, if the standard of present pronunciation were applied to the reading

[1] *De Francicae linguae recta pronuntiatione*, ed. Tobler, p. 14.
[2] C. Thurot, i. p. 171. [3] Ibid.

of verse, many apparently excellent lines for the eye would be crippled for the ear. For example, the Alexandrine line quoted above:

Quel-leŭ-on-teŭ-pour-moi-quel-tri-om-pheŭ-pour-lui,

instead of having twelve syllables would only have ten:

Quel-leu-ont'-pour-moi-quel-tri-omph'-pour-lui.

This is a reasonable enough objection, as applied to the poetry of the classical period and *a fortiori* of earlier times, when the pronunciation of feminine *e* was a reality, and a valid one as applied even to all poetry which has been written since according to those rules, if it is to lose none of its rhythm, although it has been seen that modern poets themselves not infrequently infringe these rules in the reading of their own verse. What is truly incomprehensible is that modern poets have not yet dared to traverse rules set up centuries ago, and measure their verses according to the existing pronunciation. It will be seen in the course of the history of French versification that the attitude of French poets with regard to the treatment of this feminine *e* is not an isolated example, and that their ultra-conservatism in failing to keep pace with the evolution of the language is responsible for the most flagrant absurdities.

IX. A few of the Symbolists, Jules Laforgue (1860–87) in his *Derniers Vers*, and Gustave Kahn (b. 1859) in the *Livre d'Images*, have occasionally ignored the feminine *e* in the body of the line, sometimes indicating its omission by an apostrophe, sometimes not:

La Justice en pesa la têt(*e*) dans sa balance. (Kahn[1].)

N'embaum' plus la verveine. (Laforgue, *Poés. Compl.*, p. 50.)

But neither their talent nor their influence was sufficient to bring about a reform, and their example has found no followers among contemporary leading poets, such as Leconte de Lisle, Sully-Prudhomme, &c.

The poets of the Pléiade occasionally took the same liberty, which goes to prove that even then the feminine *e* in that position was only faintly audible:

Et la fusée *ardent*' siffler même par l'air.
(Du Bellay, *Œuvres Choisies*, p. 192.)

[1] A. van Bever et P. Léautaud, *Poètes d'Aujourd'hui*, p. 107.

More especially in the case of the pronoun *elle*:

> J'apporte à Cornelie, à fin qu'*ell'* les devale
> Avecques ses ayeulx en la tombe fatale.
> (Garnier, *Cornélie*, l. 849.)

They also not infrequently omitted the feminine *e* in the body of a word between two consonants[1]:

> Je te *don'ray*, pour te servir de page,
> Le jeu mignard qui te ressemble d'âge.
> (Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 189.)

X. In popular poetry, whether real *Volkslied* or not, the verses are measured in exact correspondence with popular speech, which elides the feminine *e* in cases where it is heard in the pronunciation of cultured society, as in this strophe from a song of Désaugier (1772–1827):

> D'un' bell' robe en soîrie,
> C' jour-là, j' veux te r'vêtir;
> Mais d' peur qu'ell' n' soit flétrie,
> N' faut sauter ni courir . . .
> Ah! qu' t' auras d' plaisir,
> Marie,
> Ah! qu' t' auras d' plaisir! &c.
> (*Chansons et Poésies Diverses*, ii. p. 249.)

Many other examples occur in the songs of Désaugier and also in those of Béranger, the most famous of French chansonniers. The first strophe of the latter's *La Bouquetière et le Croque-mort* will serve as an additional example:

> Je n' suis qu'un' bouqu'tière et j' n'ai rien;
> Mais d' vos soupirs j' me lasse,
> Monsieur l' croqu' mort, car il faut bien
> Vous dir' vot' nom-z en face.
> Quoique j' sois-t un esprit fort,
> Non, je n' veux point d'un croqu' mort.
> Encor jeune et jolie,
> Moi, j' vends rosiers, lis et jasmins,
> Et n' me sens point l'envie
> De passer par vos mains.
> (*Œuvres Complètes*, i. p. 230.)

Sometimes also other unaccented vowels are neglected in popular poetry, as in the Wedding Song beginning with the words:

[1] Cf. Ronsard, *Art Poétique* (*Œuvres*, vii. p. 328).

Vous v's êt' enchargé' d'un mari,
Et d'un mari, c'est un' grand' charg'.
Au soire, quand i s'y rendra,
I v'dra trouver son pot bouilli,
I v'dra trouver sa soup' trempé', &c.[1]

XI. Mute *e*, following on an accented vowel, cannot count as a syllable in the body of the verse, nor form a diphthong with the preceding vowel. It must be placed in such a position that it can be elided, or at the end of the line:

Rome entière noyé(*e*) au sang de ses enfans. (Corneille.)
Dans les bois, la clairière inconnu(*e*) et muette. (V. Hugo.)
L'étude de sa vi(*e*) est d'en cacher le fond. (A. de Musset.)
Mais sans argent l'honneur n'est qu'une maladi(*e*). (Racine.)
Il faut la saluer, la sinistre journé(*e*). (A. de Musset.)

It follows that words in which the *e* mute is followed by *-s* or *-nt* (*joie-s*, *joue-nt*, &c.) can only occur at the end of the line, since elision is impossible:

L'Espagnol a blessé l'aigle des Asturi(*es*). (A. de Vigny.)
Leur courage renaît, les princes les ralli(*ent*). (Corneille.)

Consequently such common combinations as *une épée sanglante*, *des pensées profondes*, *une armée défaite*, *une vie malheureuse*, *des statues de marbre*, &c., cannot be used in French poetry.

In O.F. the endings *-e*, *-es*, *-ent*, following an accented vowel, could very well be used in the body of the line, and in that case counted as a syllable, according to the pronunciation of the time, which gave these feminine endings a distinct sound:

Ki dunc oïst Munjoi-*e* demander. (*Roland*, l. 1181.)
Si salu-*ent* mout hautement.
(Chrestien de Troyes, *Ivain*, l. 2331.)
S'il la requeroit,
Ja veé-*e* ne li seroit. (Ibid. ll. 685–6.)
Els quatre parti-*es* du monde. (Rutebeuf, p. 79.)

This was so also during the fourteenth and fifteenth centuries:

Pour nostre joi-*e* mondaine.
(Eustache Deschamps, vii. p. 151.)
Tant cri-*e* l'on Noël qu'il vient. (Villon, *Œuvres*, p. 173.)

[1] Bugeaud, *Chants et Chansons Populaires des Provinces de l'Ouest*, Niort, 1866, ii. p. 33. Quoted by Tobler, p. 34.

The feminine *e* after an accented vowel was still audible in the sixteenth century, and consequently could count as a syllable:

Je porteray tousjours livré-*e* blanche.
(Clément Marot, *Œuvres*, p. 34.)

J'avou-*e* l'avoir fait et je ne le vous nie.
(Baïf, *Poés. Chois.*, p. 218.)

Un air empoisonné dans les ru-*es* puantes. (Du Bartas[1].)

Le sang tombant du ciel en pluy-*es* inconnues.
(Garnier, *Marc Antoine*, l. 306.)

Io, voicy la pré-*e* verdelette. (Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 15.)

Voy-*ent* l'estat du peuple, et oy-*ent* par l'oreille.
(Ibid. p. 364.)

From about the middle of the sixteenth century however, it began to lose in sonority, and in 1565 it hardly seemed sufficiently audible to Ronsard to figure as a syllable in the body of the line, if we are to judge from the following words in his *Art Poétique*[2]: *Tu dois aussi noter que rien n'est si plaisant qu'un carme bien façonné, bien tourné, non entr'ouvert ny beant. Et pource, sauf le jugement de nos Aristarques, tu dois oster la derniere e fœminine, tant des vocables singuliers que pluriers, qui se finissent en 'ce' et en 'ces,' quand de fortune ils se rencontrent au milieu de ton vers. Exemple des masculin plurier: 'Roland avoit deux espées en main.' Ne sens-tu pas que ces 'deux espées en main' offensent la delicatesse de l'aureille? et pource tu dois mettre: 'Roland avoit deux espés en main,' ou autre chose semblable. Exemple de l'e fœminine singuliere: 'Contre Mezance Enée print sa picque.' Ne sens-tu pas comme derechef 'Enée' sonne tres-mal au milieu de ce vers? pource tu mettras: 'Contre Mezance Ené' branla sa picque.' Autant en est-il des vocables terminez en oue et ue, comme 'roue,' 'joue,' 'nue,' 'venue,' et mille autres qui doivent recevoir syncope au milieu de ton vers. Si tu veux que ton poëme soit ensemble doux et savoureux, pource tu mettras 'rou',' 'jou',' 'nu',' contre l'opinion de tous nos maitres qui n'ont de si près avisé à la perfection de ce mestier.*

In spite of Ronsard's authority, his recommendation to apply syncope in such cases did not meet with much approval, and as in the meantime the feminine *e* after an

[1] *Contemporains de Ronsard*, p. 275.
[2] Cf. *Œuvres*, vii. pp. 327–8.

accented vowel had become quite mute, the present rule was set up. In his *Commentaire sur Desportes* (1609) à propos of Desportes' line:

Ceux qui voy-*ent* comment ce mal me met au bas,

Malherbe remarks: '*Voyent*' *se prononce en une syllabe, voilà pourquoi il ne faut pas le mettre dans le vers*[1]. And the year after, Deimier (1570–1620), who may be looked upon as the theorist of Malherbe's school, expresses himself as follows on this point: *C'est ainsi aussi que c'est la reigle des bons Poëtes, de ne faire jamais suivre deux voyelles, si la derniere du verbe où elles sont, estant feminine, n'est emportee d'une autre qui la suict*[2]. A few examples, however, of the old treatment still occur in the poets of the beginning of the seventeenth century:

Lors que nos ennemis nous vou-*ent* à la mort.
(Montchrestien, *Tragédies*, *Aman*, p. 259.)

S'assi-*ent* en prélats les premiers à vos tables.
(Régnier, Satire ii. p. 14.)

Ne tyrannisons point d'envi-*e* nostre vie.
(A. d'Aubigné, *Misères*, l. 1265.)

They become rare in the works of the classicists, and are to be looked upon as isolated exceptions due to carelessness. Corneille, having written primitively:

Le droit de l'épée
Justifi-*e* César et condamne Pompée, (*Pompée*, Act i. Sc. 1.)

changed the line, in the 1660 edition, to:

Justifiant César a condamné Pompée.

Despite this correction a few cases of the old treatment are found in some of his other works:

On leur fait admirer les bai-*es* qu'on leur donne.
(*Menteur*, Act i. Sc. 6.)

Comme toutes les deux jou-*ent* leurs personnages.
(*Suite du Menteur*, Act iii. Sc. 3.)

A larger number are to be found in the plays of Molière:

Anselme, mon mignon, cri-*e*-t-elle à toute heure.
(*L'Étourdi*, Act i. Sc. 5.)

[1] *Œuvres*, iv. p. 291.
[2] *L'Académie de l'Art Poëtique François*, par le Sieur de Deimier, Paris, 1610, p. 50.

Mais elle bat ses gens et ne les pay-*e* point.
(*Le Misanthrope*, Act iii. Sc. 5.)

La parti-*e* brutale alors veut prendre empire.
(*Dépit Amoureux*, Act i. Sc. 1.)

In the fifteenth and sixteenth centuries feminine *e* after an accented vowel was sometimes placed in the body of the line, without being taken into account in the measure:

Et vendoit vessi(*es*) pour lanternes. (Villon, *Œuvres*, p. 70.)

D'estre aymé(*e*) d'un tel dorelot.
(Roger de Collerye, *Œuvres*, p. 64.)

Et qui levant la veu(*e*) trop haute. (Baïf, *Poés. Chois.*, p. 314.)

Once in Molière:

A la queu(*e*) de nos chiens, moi seul avec Drécar.
(*Les Fâcheux*, l. 542.)

Since Malherbe's time neither the old treatment of *e* nor the one just described has been tolerated. Of late years the Symbolists have reintroduced the second. Frequent examples are found in their works of *-es* or *-ent* after an accented vowel in the body of the verse, but suppressed in the measure, more especially in Jules Laforgue's verse:

Ah! nué(*es*) accouru(*es*) des côtes de la Manche.
(*Poés. Compl.*, p. 235.)

Les moineaux des vieux toits pépi(*ent*) à ma fenêtre.
(Ibid. p. 35.)

Other poets of the same group, more especially Jean Moréas, have revived the treatment that Ronsard had recommended in the *Art Poétique*:

Qui a le cœur couard, *né'* d'une faible mère.
(*Poésies*, p. 152.)

Sous le beau teint des fleurs *noué's* en sertissures.
(Ibid. p. 180.)

This procedure is reasonable enough[1], as indeed is any that makes the free insertion of such words possible in the body of the line, but it has found no support outside the school of the Symbolists.

[1] But on the other hand it is absurd to count the '*e*' *now*—also in imitation of the poets of the Pléiade:

Ainsi que tu le fais, ô doré-*e* Provence.
(Moréas, *Poésies*, p. 178.)

XII. However, since Malherbe, the termination *-aient* of the imperfect indicative and conditional tenses, and the forms *aient, soient* of the present subjunctive of *avoir* and *être* respectively, are invariably monosyllabic, and admitted in the body of the verse[1]. At the end of the line they are counted as masculine rimes.

Que les bords *soient* semez de mille belles fleurs.
(Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 32.)

Quelques prix glorieux qui me *soient* proposés.
(Racine, *Iphigénie*, Act iv. Sc. 8.)

Les destins n'ont jamais de faveurs qui *soient* pures.
(A. Chénier, *Poésies*, p. 7.)

Soient contents d'être cuits tout vivants dans des fours.
(V. Hugo, *Légende des Siècles*, iv. p. 176.)

Je rougis que mes yeux *aient* pu te méconnaître.
(A. Chénier, *Poésies*, p. 47.)

Qu'ils *aient* honte du moins de n'en pas plus souffrir.
(Sully-Prudhomme, *Poésies*, ii. p. 37.)

Mes yeux ne *voyaient* plus, je ne pouvais parler.
(Racine, *Phèdre*, Act i. Sc. 6.)

Où des pleurs *souriaient* dans l'œil bleu des pervenches.
(V. Hugo, *Contempl.*, i. p. 15.)

Vos pleurs vous *trahiraient*, cachez-les à ses yeux.
(Racine, *Bajazet*, Act ii. Sc. 5.)

The extension of the rule that governs the use of *aient* and *soient* to the third person plural of other verbs is a licence which is met with occasionally in nineteenth-century poets:

Sophistes impuissants qui ne *croient* qu'en eux-mêmes.
(A. de Musset, *Poés. Nouv.*, p. 96.)

Les sphères *fuient* et les axes frémissent.
(Sully-Prudhomme, *Poésies*, i. p. 164.)

Y *voient* par la raison tout l'azur balayé. (Ibid. iii. p. 52.)

XIII. Mute *e* in the body of a word, following an unaccented vowel or diphthong, is neither pronounced nor reckoned as a syllable:

Ma foi, sur l'avenir bien fou qui se *fi(e)ra*.
(Racine, *Plaideurs*, l. 1.)

[1] They began to be counted as monosyllables already in the thirteenth century, but only very exceptionally. This treatment gained ground gradually, and was the rule with the poets of the sixteenth century—without exception as regards the imperfect and conditional, and almost invariably as regards the subjunctives *aient* and *soient*.

Des *flamboi(e)ments* passaient sur les faces des anges.
(V. Hugo, *Légende des Siècles*, ii. p. 117.)

Jour qui *terrifi(e)rait* s'il n'était l'espoir même.
(Ibid. p. 116.)

In O. F. the *e* was pronounced in all cases, and consequently counted in the measure of the line:

Par num d'ocire *envei-e-rai* le mien. (*Roland*, l. 43.)

Dame, ja voir ne *cri-e-rai*
Merci, ainz vos *merci-e-rai*.
(Chrestien de Troyes, *Ivain*, ll. 1975–6.)

Au plus *quoi-e-ment* que je peus.
(Froissart, *Poésies*, i. p. 225.)

The *e* in this position began to get mute in the fourteenth century already in certain words; at least, examples are found in which it is not counted in the measure of the line:

Et puis devenray nonne et *pri(e)rai* Dieu merchi.
(*H. Capet*, l. 4814.)

In the sixteenth century it had become quite mute. Lanoue (1596) says[1] à propos of *remuement*, *cruement*, &c.: *Ils sont maintenant prononcez sans l'e avec un u apostrophé.* He says elsewhere: '*desfiera*' . . . '*priera*' . . . *La concurrence de ces deux voyelles au milieu du mot en rendant la prononciation rude, on se dispense maintenant d'en retrancher une et apostropher l'i et dire 'desfi'ra,' 'pri'ra.' On peut se servir de l'un et de l'autre.* Nevertheless the old use of counting the *e* is still occasionally found in poets of the sixteenth century:

Gay-e-ment de son gré part en gaye saison.
(Baïf, *Poés. Chois.*, p. 160.)

Even till the seventeenth century there is some uncertainty about the treatment of *-aye-*, which is still used, by Molière especially, in the old way, probably on account of the semi-consonantic nature of *y*:

Fût-ce mon propre frère, il me la *pay-e-roit*.
(*L'Etourdi*, Act iii. Sc. 4.)

Mais je vous avou(e)rai que cette *gay-e-té*
Surprend au dépourvu toute ma fermeté.
(*Dom Garcie*, Act v. Sc. 6.)

XIV. Modern French has proceeded most arbitrarily with regard to the spelling of those words which contain a mute *e*

[1] C. Thurot, i. p. 145.

OHIO UNIVERSITY
LIBRARY

after an unaccented vowel or diphthong. It has kept the *e* mute in some (*enrouement, enjouement, ralliement, crierie, tuerie,* &c.), while in others there only exists the form without the *e* mute (*agrément, braiment, éternument,* &c.); or again, double forms in some cases, one with the mute *e,* and the other with a circumflex accent on the preceding vowel instead (*aboiement* and *aboîment, dénouement* and *dénoûment, payement* and *paîment, remerciement* and *remercîment,* &c.).

Poets sometimes take the liberty of extending the shorter spelling to words which are not accepted in that form by official orthography, probably with the idea of guiding the eye and approximating the spelling to the pronunciation:

> Et tandis qu'ils *joûront,* riront et dormiront.
> (V. Hugo, *Feuilles d'Automne,* p. 12.)
>
> J'étendrai la doctrine et la *déploîrai* toute.
> (Sully-Prudhomme, *Poésies,* ii. p. 17.)

This procedure was still more common in the sixteenth century, when there was no official spelling:

> Quoy? *târoy*-je tous ceux de qui j'ay deffiance?
> (Garnier, *Cornélie,* l. 1425.)

Or an apostrophe was used to indicate the omission of the *e*:

> *Pri'roit* qu'un trait de feu lui accablast le chef.
> (Ronsard, *Poés. Chois.,* p. 367.)

XV. When (excepting *e mute*) vowels happen to be contiguous in the body of the word, the question is to ascertain whether they belong to different syllables, or to the same syllable and consequently form a diphthong. The only way of arriving at a logical result in this matter is to set aside the empiric methods of treatises on French Versification, and to apply etymological principles, as was first done by Tobler. The two vowels form a diphthong if they are derived from:

(*a*) One single accented vowel, e. g. *bien* (*bĕne*), *fiel* (*fĕl*), *fièvre* (*fĕbrem*), *hier* (*hĕri*), *quiert* (*quaerit*), *pied* (*pĕdem*), *pierre* (*pĕtra*), *avoir* (*habēre*), *croire* (*crēd*(*e*)*re*), *foi* (*fĭdem*), *mois* (*mē*(*n*)*sem*), *voit* (*vĭdet*), *voile* (*vēla*), &c.

(*b*) The combination of an accented vowel with *y* (*i*), e. g. *cuir* (*cŏrium*), *foison* (*fūsionem*), *joie* (*gaudia*), *gloire* (*gloria*), *hui* in *aujourd'hui* (*hŏdie*), *poison* (*pōtionem*), *soin* (*sunium*), *premier* (*primarium*), and all the words in which *-ier* is a continuation of the Latin *-arium,* as also those as have replaced an older *-er* (*-arem*) by *-ier,* e. g. *sanglier, pilier,* &c.

(*c*) The combination of a vowel with a vocalized consonant, e.g. *étroit* (*strĭctum*), *fait* (*factum*), *fruit* (*frūctum*), *huit* (*ŏcto*), *lait* (*lactem*), *mieux* (*mĕlius*), *nuit* (*nŏctem*). Here also may be classed certain words of German origin, in which the *w* has been vocalized, e. g. *ouais* (*weh*), *ouest* (*west*), *marsouin* (*marswîn*).

1. *Exceptions to* (*a*): *Hier* (*hĕri*) in O.F. is properly invariably monosyllabic:

> *Ier* par matin devant la porte. (*Roman de Renart*, i. p. 10.)

It was often reckoned as dissyllabic during the sixteenth and the first half of the seventeenth century, and since Racine and Boileau that treatment of the word has prevailed, although not always followed:

> Moindre estoit *hi-er* nostre ennuy.
> (Garnier, *Marc-Antoine*, l. 234.)
>
> Je l'observais *hi-er*, et je voyais ses yeux.
> (Racine, *Athalie*, Act i. Sc. 1.)
>
> Le césar d'aujourd'hui heurtait celui d'*hi-er*.
> (V. Hugo, *Légende des Siècles*, i. p. 192.)
>
> Tu crois donc en ce Dieu que tu niais *hi-er*?
> (Leconte de Lisle, *Poèmes Tragiques*, p. 52.)
>
> Tous les vaincus d'*hi-er* n'ont pas l'air soucieux.
> (Sully-Prudhomme, *Poésies*, ii. p. 269.)

But:

> *Hier* dans sa belle humeur elle entretint Valère.
> (Corneille, *Horace*, Act i. Sc. 1.)
>
> Puisque ce n'est que d'*hier* que vous m'en fîtes part.
> (Molière, *Ecole des Maris*, Act ii. Sc. 9.)
>
> *Hier* encor j'empochais une prime d'un franc.
> (V. Hugo, *Châtiments*, p. 105.)

Lierre (*hed(e)ram* + the article), which has now correctly resumed its diphthong, was treated contrary to the rule by the poets of the sixteenth century:

> Un grand chesne je vy embrassé de *li-erre*.
> (Baïf, *Poés. Chois.*, p. 213.)
>
> Je plante mon *li-erre* au pied de tes lauriers.
> (Régnier, *Sat.* i. p. 8.)

But in modern poets:

> Une église des champs que le *lierre* verdit.
> (V. Hugo, *Contemplations*, ii. p. 261.)

The word *miel* (*mĕl*), which according to its derivation

should only have one syllable, was occasionally used in a dissyllabic form in the verb *emmieller* by a few poets of the sixteenth century:

Emmi-ella les graces immortelles.
(Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 2.)

Que la mouche du Grec leurs lèvres *emmi-elle*.
(Régnier, *Sat.* ix. p. 69.)

But also regularly in the same poets:

O muse, je t'invoque, *emmi͡elle* moy le bec.
(Régnier, *Sat.* x. p. 81.)

Un parler *emmi͡ellé* de sa lèvre coulait.
(Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 7.)

2. *Exceptions to* (*b*): The *i* and *e* of *ie* (from *a* + *i*) are distinct if *ie* is preceded by a mute + a liquid (*c*, *t*, *p*, *g*, *d*, *b*, *f*, *v* + *l* or *r*):

O travailleur robuste, *ouvri-er* demi-nu.
(V. Hugo, *Châtiments*, p. 24.)

Deux grands *levri-ers* blancs, couchés sur le tapis.
(Gautier, *Poésies Complètes*, i. p. 166.)

Vois les hauts *peupli-ers* penchent leurs têtes sombres.
(Sully-Prudhomme, *Poésies*, i. p. 212.)

This was not so in O. F.:

E uns *levri͡ers* apres li vint. (Marie de France, *Lais*, p. 109.)

Or in the sixteenth century and the beginning of the seventeenth:

Comme un *sanglie͡r* qui se souille en sa bauge. (Passerat[1].)

D'un trait *meurtri͡er* empourpré de son sang.
(Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 8.)

Du *baudri͡er* qu'il portoit les attache à son char.
(Montchrestien, *Tragédies*, *Hector*, p. 65.)

The modern scanning of *ie* preceded by *muta cum liquida* in such words was largely due to Corneille, who had written in *Le Cid* (1636):

Il est juste, grand roi, qu'un *meurtri-er* périsse.
(Act ii. Sc. 8.)

The Academy protested in the *Sentiments sur le Cid*[2] (1637):

[1] *Contemporains de Ronsard*, p. 291.
[2] Corneille, *Œuvres*, xii. p. 492.

Ce mot de 'meurtrier,' qu'il répète souvent, le faisant de trois syllabes, n'est que de deux, but, in spite of the opposition of Richelieu and the poets he patronized, Corneille's view prevailed[1], and has since been maintained.

The rule is even followed in those words the *ie* of which is derived from a single Latin vowel:

Sentit ses vieux *gri-efs* soudain renouvelés.
(Sully-Prudhomme, *Poésies*, ii. p. 282.)

But not before the seventeenth century:

En *brief* tenz l'a a Diex offerte. (Rutebeuf, p. 87.)

Dont tant de maulx et *griefz* j'avoye.
(Villon, *Œuvres*, p. 69.)

Or, pour la *brieveté* de nos jours, nos devons
Laisser un souvenir le plus long que pouvons.
(Baïf, *Poés. Chois.*, p. 6.)

It is probably the *muta cum liquida* which is responsible for the modern scansion of *groin* (*grŭnnium*):

Ces diacres! ces bedeaux dont le *gro-in* renifle.
(V. Hugo, *Contemplations*, i. p. 41.)

And also sometimes of *truie* (*trŏja*), of which the *ui* is invariably a diphthong in Old and Middle French:

Rome était la *tru-ie* énorme qui se vautre.
(V. Hugo, *Légende des Siècles*, ii. p. 69.)

But:

Ce n'est pas jornée de *truie*. (Rutebeuf, p. 117.)

Ce qui fut aux *truyes*, je tiens
Qu'il doit de droit estre aux pourceaulx.
(Villon, *Œuvres*, p. 137.)

3. *Exceptions to* (*c*): The word *bruit* (*brugtum*) is always monosyllabic in O. F., and the *ui* of *bruire* also forms a diphthong:

[1] Cf. *Les Poésies de Malherbe, avec les observations de Ménage* (1689), p. 250: *Notre poésie a cette obligation, avec plusieurs autres, à M. Corneille, qui, dans sa tragi-comédie du Cid, a osé le premier faire 'meurtrier' de trois syllabes. . . . Je sais bien qu'il a été repris par messieurs de l'Académie. . . . Mais le temps a fait voir que ç'a été injustement, et qu'on devait le louer de cette nouveauté, au lieu de l'en blâmer. Car, comme je viens de dire, son opinion a prévalu: et tous les nouveaux poètes généralement en usent de la sorte. Je suis un des premiers qui ait imité en cela M. Corneille, ayant remarqué que les dames et les cavaliers s'arrêtaient, comme à un mauvais pas, à ces mots de 'meurtrier,' 'sanglier,' 'bouclier,' 'peuplier,' et qu'ils avaient peine à les prononcer.*

Grant parole en font et grant *bruit*. (*Roman d'Enéas*, l. 792.)

Refet sovent le mortier *bruire*. (Rutebeuf, p. 153.)

Similarly in the sixteenth century:

Que ce mordant que l'on oyt si fort *bruyre*.
(Marot, *Œuvres*, p. 361.)

In Modern French the substantive *bruit* is also monosyllabic, but in *bruire* and its derivatives the *u* and *i* are kept distinct:

L'aigu *bru-issement* des ruches naturelles.
(Leconte de Lisle, *Dern. Poèm.*, p. 72.)

On entend cette chair pétiller et *bru-ire*.
(V. Hugo, *Châtiments*, p. 182.)

Yeuse (probably a provincial form, from *ĭlicem*) is uncertain. Since it is derived from *ĭlicem*, the normal scanning should be *yeu-se*, but *y-euse* occurs much more frequently:

Parfois tu viens, muette et grave, sous *l'y-euse*
T'asseoir. (V. Hugo, *Légende des Siècles*, iii. p. 195.)

Sous le dôme touffu des épaisses *y-euses*.
(Leconte de Lisle, *Poèm. Ant.*, p. 128.)

Of those German words in French in which the *w* has been vocalized, *ouais* invariably follows the rule and is consequently monosyllabic:

Ouais! quel est donc le trouble où je vous vois paraître.
(Molière, *Misanthrope*, Act iv. Sc. 3.)

Ouais! vous vous intéressez bien pour lui.
(La Fontaine, vii. p. 452.)

Ouest is also generally monosyllabic, although occasionally dissyllabic:

Au large flot de l'est le flot de *l'ouest* succède.
(A. de Vigny, *Destinées*, p. 145.)

But:

De l'est et de *l'ou-est*, du nord et du midi
L'essaim des noirs corbeaux se dirige agrandi.
(Gautier, *Poésies Complètes*, i. p. 75.)

Suisse is scanned *suisse* invariably:

Il m'avait fait venir d'Amiens pour être *Suisse*.
(Racine, *Plaideurs*, l. 4.)

Quand les peuples riront et s'embrasseront tous,
La *Suisse* sera douce au milieu des plus doux.
(V. Hugo, *Légende des Siècles*, iii. p. 84.)

In the words *Edouard*, *ouate*, and *Souabe*, the *ou* is generally kept distinct from the *a*:

Cruel comme Beauclerc, ou bon comme *Edou-ard*.
(V. Hugo, *Légende des Siècles*, ii. p. 110.)

Où sur *l'ou-ate* molle éclate le tabis.
(Boileau, *Lutrin*, iv. l. 45.)

Que, jadis, le César *Sou-abe* à barbe rousse.
(Leconte de Lisle, *Poèm. Trag.*, p. 113.)

But:

Ils sont en *ôuate*; ils font comme un ciel nuageux.
(De Banville, *Les Exilés*, p. 106.)

Suède and *Cornouaille* are doubtful, the first being generally scanned *Suède* and the latter *Cornouaille*, as in the following line of Brizeux:

Et la *Cornouaille* envoie ici tous ses cantons[1].

In conclusion it may be stated that in O. F. the word *marsouin* was of three syllables:

Les dents du villain *marsou-in*. (*Patelin*, l. 429.)

Modern poets still often use it with that scansion:

Marsou-ins, souffleurs, tout a fui.
(Leconte de Lisle, *Poèm. Barb.*, p. 181.)

XVI. On the other hand, the two successive vowels belong to two different syllables:

(*a*) When they were originally separated by a consonant which has been dropped in the passage from Latin to French, e. g. *ou-ïr* (*audire*), *cru-el* (*crudelis*), *dou-er* (*dotare*), *jou-er* (*jocare*), and consequently also in *jou-a*, *jou-ais*, *jou-ez*, *jou-ons*, *jou-ant*, *lou-er* (*laudare*), *lou-er* (*locare*), *li-er* (*ligare*), *ni-elle* (*nigella*), *pa-ys*, pronounced *pè-yis* (*pagen-sem*), and therefore also in *pa-ysan*, pronounced *pè-y-san*, *vou-er* (*votare*), &c. To this class belong also those words which, to a root originally ending in a vowel, have joined a suffix beginning with a vowel, e. g. *alou-ette*, *bleu-et*, *dé-esse*, *fou-et*, *girou-ette*, *mouette*, &c.

(*b*) If they immediately followed each other in Latin This rule concerns mainly the so-called *mots savants*, e. g *christi-anisme*, *calomni-er*, *curi-eux*, *du-el*, *europé-en*, *facti-on*, *fili-al*, *inqui-et*, *li-on*, *matéri-el*, *nati-on*, *prodigi-eux*, *pi-été*,

[1] Quoted by Le Goffic and Thieulin, p. 32.

passi-on, pluvi-eux, po-ète, ru-ine, su-ave, &c. *Dieu,* however, is monosyllabic, and *ui* in the words *lui, autrui, celui,* forms a diphthong.

1. *Exceptions to* (*a*): The word *abbaye* (*abbatia*), pronounced *à-bé-i,* is regular in O. F. and in Modern French:

> En la vile ot une *abe-ï-e.* (Rutebeuf, p. 129.)

> Il n'eût pas craint non plus que sa faveur trahie
> Eût fait au cardinal rayer son *abba-y-e.*
> (A. de Musset, *Poésies Nouvelles,* p. 199.)

The pronunciation *ab-bay-e* is occasionally found in the poets of the sixteenth century:

> L'autre dix, l'autre cinq, puis au lieu d'une *abbâye*
> Ou d'une autre faveur lui donnoit une baye.
> (Ronsard, *Poés. Chois.,* p. 330.)

Since the middle of the sixteenth century the pronunciation *ou* of *août* (*augustum*) has prevailed. *A-ou* is still occasionally heard, but is not found in verse, except in this one example from Victor Hugo:

> Et le vingt juin, le dix *a-oût,* le six octobre.
> (*Contemplations,* ii. p. 53.)

Biais (*bifax*) is regular generally, but it is also used as a monosyllable; thus Molière treats the word in the two ways:

> Il faut voir maintenant quel *bi-ais* je prendrai.
> (*Œuvres,* i. p. 215.)

> Voyons, voyons un peu par quel *biais,* de quel air.
> (Ibid. v. p. 524.)

Chouette is usually scanned *chou-ette* according to rule:

> Une *chou-ette* était sur la porte clouée.
> (V. Hugo, *Contemplations,* i. p. 164.)

But in the following line of Victor Hugo it must be read *chouette*:

> Pas de corbeau goulu, pas de loup, pas de *chouette.*
> (*Le Roi s'amuse,* Act i. Sc. 4.)

Douaire[1] is generally treated correctly:

[1] Malherbe blamed Desportes for making *douaire* of one syllable in the following line:

> Bref, pour *douaire* elle avait tout le malheur du monde.
> (*Commentaire,* p. 445, vol. iv of *Œuvres.*)

Qu'on pille son *dou-aire* à cette pauvre vieille.
(V. Hugo, *Légende des Siècles*, ii. p. 230.)

But *douairière* is usually found:

J'ai vu des apprentis se vendre à des *douairières*.
(A. de Musset, *Premières Poésies*, p. 133.)

Et sur l'académie, aïeule et *douairière*.
(V. Hugo, *Contemplations*, i. p. 22.)

Since the middle of the sixteenth century, synaeresis has prevailed in *écuelle* (*scutellam*):

Le monde sera propre et net comme une *écuelle*.
(A. de Musset, *Premières Poésies*, p. 112.)

Des *écuelles* où brûle un philtre aux lueurs bleues.
(V. Hugo, *Légende des Siècles*, ii. p. 180.)

But in O. F. and Middle French it was invariably treated regularly:

Mangier les fet en *s'escu-ele*. (Rutebeuf, p. 290.)

Qui vaillant plat ny *escu-elle*
N'eut oncques, n'ung brin de percil.
(Villon, *Œuvres*, p. 142.)

Although *faon* (**faetonem*), *flaon* (**fladonem*), *paon* (*pavonem*), and *Laon* (*Lugdunum*) still preserve their etymological spelling, they are pronounced *fã*, *flã*, *pã*, *Lã*, and only count as one syllable:

De ton *faon* dans tes fers lionne séparée.
(A. Chénier, *Poésies*, p. 459.)

Des plateaux où les *paons* ouvrent leurs larges queues.
(V. Hugo, *Légende des Siècles*, ii. p. 179.)

This was not so in O. F.:

Vit une bisse od sun *fo-un*. (Marie de France, *Lais*, p. 8.)

Et *ta-ons* poindre et maloz bruire. (*Ivain*, l. 117.)

The word *fléau* (*flagellum*) is regularly scanned *flé-au*, according to its derivation and pronunciation:

Les *flé-aux* avaient peur de la sainte nature.
(V. Hugo, *Légende des Siècles*, i. p. 82.)

It is also regular in O. F.:

Qui *fla-el*, qui baston d'espine. (*Roman de Renart*, i. p. 19.)

But by the side of *flé-au*, the pronunciation *flõ* was not infrequent in the sixteenth and at the beginning of the seventeenth century:

Comme les *fléaûx* qui resonnent en l'aire.
(Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 194.)

Allez, *fléaûx* de la France, et les pestes du monde.
(Malherbe, *Œuvres*, i. p. 219.)

In *moelle* (*medullam*), *poêle* (*patellam*), and *fouet* (*fagum* + *itum*) the dissyllabic *oë* or *ouë* became monosyllabic under the influence of the pronunciation *wè* of the group *oi*, which was often written *oue* or *oe*[1]:

Spectacle à vous figer la *moêlle* dans les os.
(Gautier, *Poésies Complètes*, p. 135.)

Entre deux charbonniers autour d'un *poêle* assis.
(A. de Musset, *Premières Poésies*, p. 342.)

L'homme apporte avec lui le *fouêt* et les entraves.
(Sully-Prudhomme, *Poésies*, i. p. 243.)

Les coups de *fouêt* du vent tumultueux qui passe.
(V. Hugo, *Légende des Siècles*, p. 207.)

Fou-et is occasionally found in modern poets:

Et les chevaux livrés au vent qui les *fou-ette*.
(Coppée, *Olivier*, 4.)

And *mo-elle* once in V. Hugo:

Vous desséchez mes os jusque dans leur *mo-elle*.
(*Cromwell*, Act i. Sc. 5.)

The modern treatment of these words began to appear at the beginning of the sixteenth century, and was complete by about the middle of the same century as regards *poêle* and *fouet*, but *mo-elle* (or *mou-elle*) is still found in the poets of the Pléiade:

Quand j'estois libre, ains que l'amour cruelle
Ne fut éprise encore en ma *mou-elle*.
(Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 36.)

But:

Loin de vos *fouêts* sanglans, loin de vos noirs flambeaux.
(Garnier, *Porcie*, l. 64.)

Modern French has adopted the pronunciation *mwal* and *pwal*, but *fwet*[2], which was commonly pronounced *fwat* in the sixteenth century:

L'autre avorte avant temps des œuvres qu'il *conçoit*.
Or il vous prend Macrobe, et luy donne le *foit*.
(Régnier, *Sat.* x. p. 85.)

[1] Cf. chap. iii, pp. 78–9.
[2] The verb *fouetter* is generally pronounced *fwatter*.

Fouailler, which is derived from the root of *fou-et*, is treated as dissyllabic:

Qu'on *fouaille* avec raison cet homme, c'est possible.
(V. Hugo, *Châtiments*, p. 122.)

Fouillant derrière toi mes limiers pour te mordre.
(Coppée, *Poésies*, i. p. 81.)

Fouine, O. F. *foïne* (*faginam*), is now dissyllabic:

Les brusques coups de dent de la *fouine* qui rôde.
(V. Hugo, *Légende des Siècles*, ii. p. 222.)

Fuir is now invariably used with a diphthongated *ui* in all its parts:

Je les *fuis*, et je crains leurs sentiers détestés.
(V. Hugo, *Châtiments*, p. 174.)

Avec la liberté de *fuir* et de poursuivre.
(Id., *Légende des Siècles*, ii. p. 140.)

Le chamois rompt la meute et *s'enfuit* dans le bois.
(A. de Musset, *Premières Poésies*, p. 231.)

In O. F. the *u* and the *i* belonged to different syllables in those parts of the verb which continued a Latin form of which the *i* of the termination was accented, i. e. in *füir* (*fugíre*), *füi* (*fugítum*), and *füi* (*fugívi*):

N'avaient talent de *fu-ir*. (Marie de France, *Lais*, p. 175.)
Ce oi ge et a ce *fu-i*. (Rutebeuf, p. 295.)

But, on the other hand, *fúgio*, *fúgiam*, and *fúge* gave O. F. *fui*, *fuie*, and *fui* respectively:

A pou que chacuns ne s'en *fuit*. (*Roman de Renart*, i. p. 43.)
Fui de ci, *fui*! *fui* de ci, *fui*. (Rutebeuf, p. 295.)

In the sixteenth century and the beginning of the seventeenth, *fuir* and *fui* (past participle) were also dissyllabic as a rule:

Voulant *fu-ir* son mal: mais tous jours la pauvrette
Porte dedans le flanc la mortelle sagette.
(Garnier, *Hippolyte*, l. 1005.)

Ont, contraintes, *fu-y* ce monde abominable.
(Id., *Porcie*, l. 776.)

Accordingly the Academy blamed Corneille for having introduced the scansion *fui* in the following line of *Le Cid*:

Je ne te puis blâmer d'avoir *fui* l'infamie. (Act iii. Sc. 4.)

But, despite that, Corneille's innovation gained ground, and since Racine[1] the modern usage has prevailed:

> Tout a *fui*, tous se sont séparés sans retour.
> (Racine, *Œuvres*, iii. p. 666.)

Girou-ette is generally used according to the rule, yet in Molière we read:

> La tête d'une femme est comme la *girouette*.
> (*Œuvres*, i. p. 484.)

Juif (*Judeus*) is now monosyllabic:

> La vertu du chrétien, la liberté du *Juif*.
> (V. Hugo, *Légende des Siècles*, ii. p. 230.)

In O.F. and Middle French it was properly counted as having two syllables:

> Tu es *Ju-ys* et crestien. (Rutebeuf, p. 100.)

Marot still uses it thus:

> Aulcun *Ju-if* pour tel faulte ancienne. (*Œuvres*, p. 87.)

The word *liard* (from *laet* + Germanic suffix *hart*) has been monosyllabic since the end of the sixteenth century. Victor Hugo, however, employs it invariably as a dissyllable—a return to the old scansion:

> On arrive au lingot en partant du *li-ard*.
> (V. Hugo, *Châtiments*, p. 105.)
>
> Deux *li-ards* couvriraient fort bien toutes mes terres.
> (*Légende des Siècles*, i. p. 231.

Miette (*mica* + *itam*) is scanned *miette* in Modern French:

> Là cigogne au long bec n'en put attraper *miette*.
> (La Fontaine, *Œuvres*, i. p. 113.)
>
> Et riant, et semant les *miettes* sur ses pas.
> (V. Hugo, *Châtiments*, p. 106.)

Mouette (*mawe* + *itam*) varies, but *mou-ette*, according to the rule, is more usual:

[1] Compare Louis Racine's remark on p. 261 of the second volume of his *Remarques sur les Tragédies de Jean Racine* (1752): *Malherbe faisait 'fuir' de deux syllabes, et l'Académie, dans sa critique du Cid, reprit 'fui' d'une syllabe. Ménage approuve cette critique, et Vaugelas, qui pensait de même, reprochait aux poètes leur opiniâtreté à faire 'fuir' d'une syllabe. Leur opiniâtreté leur a réussi; on ne le fait plus que d'une syllabe.*

Un vent de nord faisait, ainsi que des *mou-ettes*
Par un gros temps, crier toutes les girouettes.
(Gautier, *Poésies Complètes*, i. p. 165.)

But:

J'aime ta *mo͡uette*, ô mer profonde.
(V. Hugo, *Châtiments*, p. 86.)

Ouaille (*ovicula*) is regular:

Qui fut bien pris? ce fut la feinte *ou-aille*.
(La Fontaine, *Œuvres*, v. p. 525.)

Le pape Mastaï fusille ses *ou-ailles*.
(V. Hugo, *Châtiments*, p. 91.)

Originally the adverb *oui*, O. F. *oïl* (*hoc* + *illud*), was of two syllables:

O-il, dame ce m'est mult bel.
(Marie de France, *Lais*, p. 71.)

Even down to the end of the sixteenth century it is often treated thus:

Ou-y, je la sçavois et chacun comme moy.
(Baïf, *Poés. Chois.*, p. 218.)

Although it is also used as a monosyllable as far back as Villon:

Te faudra-il ces maulx attendre?
O͡uy, ou tout vif aller ès cieulx. (Villon, *Œuvres*, p. 46.)
O͡uy, de peur que la mort de nos mains le délivre.
(Garnier, *Les Juifves*, l. 232.)

That treatment of the word has prevailed since the time of Malherbe[1], who, quoting the following line of Desportes:

O͡uy, mais le grand péril suit la grande entreprise,

observes: *Je trouve plus raisonnable qu'il* (*oui*) *soit de deux, etc.*, but immediately afterwards he adds: *Toutefois l'usage doit être le maître*, and, according to the normal pronunciation of the time, synaeresis had already taken place.

Examples of the modern use:

O͡ui, *o͡ui*, je veux tenter quelque effort cette nuit.
(Molière, *Ecole des Maris*, Act iii. Sc. 3.)

O͡ui, je suis de ta suite, et c'est toi qui l'as dit.
(V. Hugo, *Hernani*, Act i. Sc. 4.)

Paysan (*pagensem* + *anem*) has properly three syllables in O. F. and in Modern French:

[1] *Commentaire*, *Œuvres*, iv. p. 269.

Od *pa-i-sanz*, od povre gent
Perneit la nuit herbergement.
(Marie de France, *Lais*, p. 182.)

Pa-y-sans ! *pa-y-sans* ! hélas ! vous aviez tort.
(V. Hugo, *Légende des Siècles*, iv. p. 49.)

But in the sixteenth and part of the seventeenth century the word *paysan* was often pronounced and counted as *pây-san* :

Le *pâi-sant* d'autres soins se sent l'âme embrasée.
(Régnier, *Sat.* xi. p. 75.)

And in Molière :

Et la bonne *pây-sanne* apprenant mon désir.
(*Ecole des Femmes*, Act i. Sc. 1.)

Synaeresis has taken place in the words *piètre*, O. F. *pe-estre* (*pedestrem*), and *pioche* :

C'est pitié de te voir en si *piètre* abandon.
(Leconte de Lisle, *Poèm. Barb.*, p. 329.)

Ceux qu'il voit revenir des champs portant leurs *pioches*.
(Coppée, *Poésies*, ii. p. 30.)

Rouet (*rota* + *itam*) varies :

Il est dans l'atrium, le beau *rou-et* d'ivoire.
(V. Hugo, *Contemplations*, i. p. 82.)

But :

Ne chercheroit-on pas le *rouêt* de Marguerite ?
(A. de Musset, *Poésies Nouvelles*, p. 9.)

Suinter, derived from *suin*, which itself is a derivative of the root of *su-er* (*sudare*), should regularly have three syllables, but it is more commonly used now with the *ui* diphthongated :

Suintent, comme en un crible, à travers cette voûte.
(V. Hugo, *Châtiments*, p. 307.)

Dans le palais infect qui *suinte* et se lézarde.
(Leconte de Lisle, *Poèm. Barb.*, p. 56.)

Viande (*vivenda*) has only had two syllables since the seventeenth century :

Que de brûler ma *viande*, ou saler trop mon pot.
(Molière, *Femmes Savantes*, Act ii. Sc. 7.)

Parmi les vins, les luths, les *viandes*, les flambeaux.
(V. Hugo, *Châtiments*, p. 143.)

In O. F. and Middle French the *i* and the *a* belonged to different syllables :

Ne por ce n'a pas estrangié
Le bois por faute de *vi-ande.* (Rutebeuf, p. 233.)
C'est *vi-ande* ung peu plus pesante.
(Villon, *Œuvre*, p. 95.)

This was also usually the scansion in the sixteenth century, and even at the beginning of the seventeenth century:

Ainsi le plaisir sert au vice de *vi-ande.*
(Garnier, *Marc-Antoine*, l. 1176.)
La faim se renouvelle au change des *vi-andes.*
(Régnier, *Sat.* x. p. 88.)
On a donné la chair de ton peuple en *vi-ande.*
(Montchrestien, *Tragédies, Aman*, p. 258.)

As a general rule in O. F. the terminations *-ions, -iez* of the imperfect indicative and present conditional were dissyllabic according to their derivation from *-ĭbamus* and *-ĭbatis* respectively, whereas they were monosyllabic in the present subjunctive, being derived in that case from *-iamus* and *-iatis.*

In Modern French there are also some *-ions* and *-iez* that are monosyllabic and others dissyllabic, but the distinction is no longer one of etymology, but of euphony. In Modern French the rule is that *-ions* and *-iez* are monosyllabic, but if they are preceded by a *muta cum liquida* they become dissyllabic:

A peine nous *sortïons* des portes de Trézène.
(Racine, *Phèdre*, Act v. Sc. 6.)
De quel droit *osïez*-vous l'aborder et le plaindre?
(Musset, *Poésies Nouvelles*, p. 75.)

But:

Comment *souffri-ez*-vous cet horrible partage?
(Racine, *Phèdre*, Act v. Sc. 3.)
Vous *devri-ez* leur mettre un bon exemple aux yeux.
(Molière, *Tartuffe*, Act i. Sc. 1.)
Vous me *défendri-ez* peut-être de vous voir.
(Musset, *Poésies Nouvelles*, p. 43.)

It was only about the middle of the seventeenth century that the modern usage became the rule. It was unknown to the poets of the sixteenth, who invariably use *-ions* and *-iez*, preceded by the group *muta cum liquida*, as monosyllables:

Si la terre était mienne, avec moy vous *tiendrïez.*
(Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 34.)
Voudrïez-vous maintenant contre Dieu murmurer?
(Garnier, *Les Juifves*, l. 1670.)

Or to Malherbe and the poets of the beginning of the seventeenth century:

Quoy? *voudriez*-vous cesser d'influer dedans moy
Le desir et l'honneur, le respect et la foy?
(Montchrestien, *Tragédies, La Cartaginoise*, p. 132.)

Que vous ne *voudriez* pas pour l'empire du monde.
(Malherbe, *Œuvres*, i. p. 13.)

Molière has some examples of the old treatment in his earlier plays:

Comme vous *voudriez* bien manier ses ducats.
(*Œuvres*, i. p. 112.)

Et vous *devriez* mourir d'une telle infamie. (Ibid., p. 514.)

Racine does not depart from the modern rule, and since his time it has been strictly adhered to.

2. *Exceptions to* (*b*): The word *ancien* is of three syllables in O. F. and Middle French, according to the rule:

Si n'a garde d'aboi de chien
Ne de reching d'asne *anci-en*. (Rutebeuf, p. 116.)

Pour ses *anci-ennes* amours. (Villon, p. 86.)

And usually also in the poets of the sixteenth century:

Ton *anci-en* bonheur de toy se recula.
(Garnier, *Marc-Antoine*, l. 64.)

Non pour faire courir, comme les *anci-ens*,
Des chariots couplez aux jeux olympiens.
(Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 46.)

Corneille still treats *ancien* in the old way:

J'ai sçu tout ce détail d'un *anci-en* valet.
(*Menteur*, Act iii. Sc. 4.)

But since the seventeenth century it has the value of a dissyllable:

Qui composait si bien l'*ancienne* honnêteté.
(Molière, *Ecole des Maris*, Act i. Sc. 5.)

Et ceci se passait dans des temps très *anciens*.
(V. Hugo, *Légende des Siècles*, i. p. 52.)

The word *chrétien* has followed much the same course:

Ensuite des *chrétiens* une impie assemblée.
(Corneille, *Polyeucte*, Act i. Sc. 3.)

Espère seulement, répond la foi *chrétienne*.
(A. de Musset, *Poésies Nouvelles*, p. 94.)

On the contrary, in O. F. and Middle French:

Cresti-enté n'a mes nul bon ami.
(*Aymeri de Narbonne*, l. 592.)

Recevez-moi, vostre humble *chresti-enne.*
(Villon, *Œuvres*, p. 80.)

But in the sixteenth century synaeresis is found much oftener than in the case of *ancien*:

Qu'il en viendra de bien à nostre foy *chrestiẽnne.*
(Garnier, *Bradamente*, l. 1873.)

In Modern French synaeresis occurs frequently in the following words in *-ien*, more especially in comedy and lighter poetry:

Nu comme le discours d'un *académiciẽn.*
(A. de Musset, *Premières Poésies*, p. 311.)

Nos troupes ont battu, dit-on, Jean *l'Autrichiẽn.*
(Rostand, *Cyrano de Bergerac*, Act v. Sc. 5.)

Almost invariably so in *gardien*:

Les soins et le respect, ces *gardiẽns* de l'amour.
(Augier, *Gabrielle*, Act v. Sc. 8.)

Gardienne de tout droit et de tout ordre humain.
(V. Hugo, *Châtiments*, p. 171.)

Le *gardiẽn* vigilant de l'ordre universel.
(Sully-Prudhomme, *Poésies*, ii. p. 340.)

Others are:

Mais que nous veut ici cette fille *italiẽnne*?
(A. de Musset, *Premières Poésies*, p. 240.)

Venant du *Pharisiẽn* partager le repas. (Ibid., p. 206.)

Mais après un bon mois de neveu *quotidiẽn.*
(Augier, *Philiberte*, Act i. Sc. 4.)

Tu ne le connais pas, ô jeune *Vénitiẽnne!*
(A. de Musset, *Premières Poésies*, p. 72.)

Also frequently in *comédien*:

Ne savais-tu donc pas, *comédiẽnne* imprudente?
(Id., *Poésies Nouvelles*, p. 91.)

The word *bréviaire* is scanned *bréviaire* in modern poetry. In O. F. it had one syllable more, according to its etymology (*breviarium*):

Qui n'a *brevi-aires* ne livres. (Gautier de Coincy, p. 509.)

A. de Musset offers an example of the old treatment:

Ses crimes noirciront un large *brévi-aire.*
(*Premières Poésies*, p. 339.)

Circuit (*circuitus*) and *fortuit* (*fortuitus*) are dissyllabic in modern poetry:

Quels bizarres *circuits* vous feriez sur ses pas!
(Sully-Prudhomme, *Poésies*, i. p. 179.)

Pour quelques nouveautés sauvages et *fortuites*.
(V. Hugo, *Contemplations*, i. p. 68.)

Both those words were counted as having three syllables till the middle of the sixteenth century:

Que dira doncq' qu'un seul cas *fortu-it*?
(Clément Marot, *Œuvres*, p. 92.)

Faisoit en l'air maints *circu-is* et tours. (ibid., p. 109.)

Jésuite and *pituite* are treated in the same way:

Ce héros que Dieu fit général des *Jésuites*.
(V. Hugo, *Châtiments*, p. 298.)

Monsieur, ne troublez pas la paix de vos *pituites*.
(Id., *Contemplations*, i. p. 69.)

The words *diable*, *diacre*, *diantre*, and *fiacre*, in which the two succeeding vowels are *i* and *a*, have undergone a regular reduction, which, in the case of *diable*, already begins to appear in the fourteenth century:

Le *diable* était bien vieux lorsqu'il se fit ermite.
(A. de Musset, *Premières Poésies*, p. 209.)

Diantre! vous en parlez avec une chaleur!
(Augier, *Philiberte*, Act i. Sc. 6.)

Étant aux champs avec le *diacre* Pollion.
(V. Hugo, *Légende des Siècles*, ii. p. 189.)

Et n'allait plus qu'en *fiacre* au boulevard de Gand.
(A. de Musset, *Premières Poésies*, p. 113.)

In O. F. the *i* and the *a* belonged to different syllables, according to the derivation of those words from *diabolus*, *diaconus*, &c.:

Puis se segna por les *di-ables*. (*Roman de Renart*, i. p. 32.)

Il fet du clerc *archedi-acre*. (Rutebeuf, p. 148.)

Both the regular *du-el*, and *duel*, are found, the latter invariably in Victor Hugo:

C'est toi qui commenças ce périlleux *du-el*.
(Gautier, *Poésies Complètes*, i. p. 243.)

C'est le *duel* effrayant de deux spectres d'airain.
(V. Hugo, *Légende des Siècles*, i. p. 217.)

Fiole (*phiola*) should be regularly of three syllables, but in modern poetry *fiole* is used:

Les vieux parfums rancis dans les *fioles* persanes.
(V. Hugo, *Châtiments*, p. 307.)

The words *miasme*, *miauler*, *piaffer*, *piastre*, and *piauler* are either used regularly, or with synaeresis of the *i* and *a*:

Ce n'est point là pleurer, c'est *mi-auler*, princesse.
(La Fontaine, *Œuvres*, vii. p. 357.)

Le vent beugle, rugit, siffle, râle et *mi-aule*.
(Leconte de Lisle, *Poèm. Trag.*, p. 74.)

L'épervier affamé *pi-aule*.
(Gautier, *Émaux et Camées*, p. 72.)

But more often:

Il découvre en *miaulant* ses crocs jusqu'aux gencives.
(Sully-Prudhomme, *Poésies*, ii. p. 137.)

Plus de pur sang *piaffant* aux portes des donzelles.
(V. Hugo, *Châtiments*, p. 17.)

Par l'étroit pont de pierre, où la volaille *piaule*.
(Coppée, *Poésies*, ii. p. 96.)

The *o* and *e* of *poète* belong to different syllables, but in the sixteenth century and part of the seventeenth the *oe* was often diphthongated (*pwèt*) under the influence of the pronunciation of *oi*[1] which prevailed then. The satirist Régnier almost invariably treats the word in that way:

Je ne sçay quel démon m'a fait devenir *poète*.
(*Sat.* ii. p. 16.)

As also frequently La Fontaine:

Même précaution nuisit au *poète* Eschyle.
(*Œuvres*, ii. p. 294.)

De votre Altesse humble servant et *Poète*.
(Ibid. ix. p. 211.)

The regular *su-icide*, and *suicide*, both occur in modern poetry:

Je vais au pays du charbon,
Du brouillard et du *su-icide*.
(Gautier, *Émaux et Camées*, p. 84.)

Mon enfant, un *suicide*! ah, songez à votre âme.
(A. de Musset, *Premières Poésies*, p. 126.)

But in De Musset also:

La spirale sans fin de ton long *su-icide*.
(*Poés. Nouv.*, p. 11.)

[1] Thurot, i. p. 545.

V͡iol is also frequently found instead of *vi-ol*:

> Tous les coups du malheur et tous les *v͡iols* des lois.
> (Sully-Prudhomme, *Poésies*, ii. p. 237.)

XVII. It will have been noticed that the rules given for ascertaining if two contiguous vowels in the body of a word belong to different syllables have practically no exceptions in O. F. and very few in sixteenth-century French. The fact that they still apply generally shows once again that the rules of French versification depend on an archaic pronunciation, and sadly require revision. The exceptions that do occur in modern poetry, and which have been noted above, are attempts to approximate the pronunciation of verse to that of the modern spoken language, but the majority of words in which diaeresis is the rule in verse have long since undergone synaeresis in the spoken language, according to the tendency that if, of two contiguous vowels, the first is *high* it changes, by a rapid articulation, into a consonant, *i* becoming *j*, *u* (*ü*) becoming *ɥ*, and *ou* becoming *w*, as in the following words: *alouette*, *confiance*, *curieux*, *dialogue*, *diamant*, *étudier*, *évanouir*, *idiot*, *lien*, *lion*, *Louis*, *muet*, *odieux*, *ruine*, *suer*, *tuer*, *persuader*, &c., which have one syllable more in modern verse than in the modern spoken language.

CHAPTER III

RIME

I. Two or more lines are said to rime if the vowel-sound of their last accented syllable and all the sounds that follow are identical.

Thus: *matín : destín*
complíce : supplíce.

If the accented syllable is the last syllable of the word, the rime is known as *masculine* (*matín : destín*); if it is followed by an unaccented vowel, which in French can only be the so-called mute *e* (*-e, -es, -ent*), it is known as *feminine* (*complíce : supplíce*).

However, the forms *aient* and *soient* of the present subjunctive of *avoir* and *être* respectively, as also the ending *-aient* of the imperfect indicative and present conditional, are not only reckoned as monosyllabic in the body of the line, but also as masculine rimes at the end of the line:

> Ils marchaient à côté l'un de l'autre; des danses
> Troublaient le bois joyeux; ils marchaient, *s'arrêtaient*,
> Parlaient, s'interrompaient, et, pendant les silences,
> Leurs bouches se taisaient, leurs âmes *chuchotaient*[1].
>
> (V. Hugo, *Contemplations*, i. p. 104.)

Although the bulk of feminine rimes have now practically ceased to exist owing to changes of pronunciation, the rules of French prosody forbid the riming together of masculine and feminine words. Accordingly two words such as *mer* and *mère*, though homophonous to all intents and purposes, cannot be coupled in rime.

It has already been noticed that this rule has been infringed by a few modern poets.

II. If the identity of sound only extends to the accented

[1] That *arrêtaient* and *chuchotaient*, in lines 2 and 4 respectively, are masculine rimes is proved by the requirements of the rule concerning the alternation of rimes. (See p. 63.)

vowels and not also to the sounds that may follow, this vowel-rime is known as *assonance*.

Thus: *bél : pér*
belle : térre.

When the vowel which determines rime is not followed by a consonant, rime and assonance are one and the same thing: *loi : roi*.

In O.F. assonance was at first used exclusively till the beginning of the twelfth century, and it was a rule in epic poetry that all the lines of the same section or *laisse* joined by assonance should have the same assonance and gender:

Rollanz ad mis l'olifant a sa buche:
Empeint le bien, por graĭt vertut le sunet.
Halt sunt li pui e la voiz est mult lunge:
Granz trente liwes l'oïrent il respundre.
Carles l'oït e ses cumpaignes tutes;
Ço dit li Reis: Bataille funt nostre hume.
Et li quens Guenes li respundit encuntre:
Se desist altre, ja semblast grant mençunge.
(*Roland, laisse* clvii.)

III. In the course of the twelfth century it was gradually supplanted by full rime[1], at first in learned and court poetry, later also in the popular or national epic (*chansons de geste*).

The opening lines of *Ivain* (c. 1172) of Chrestien de Troyes, the greatest of the French courtly poets, will serve as an example:

Artus, li buens rois de Bretaingne,
La cui proesce nos ansaingne
Que nos soiiens preu et cortois,
Tint cort riche come rois
A cele feste qui tant coste,
Qu'an doit clamer la pantecoste.
La corz fu a Carduel an Gales.
Après mangier parmi les sales
Li chevalier s'atropelerent
La ou dames les apelerent
Et dameiseles et puceles.

[1] The earliest instance of the use of *rime* in the full sense of the word, as distinct from *assonance*, occurs in the Norman rimed sermon beginning with the words: *Grant mal fist Adam*, and which was composed at the beginning of the twelfth century. (Cf. H. Suchier, *Reimpredigt*, Halle, 1879.)

Modern literary poetry only employs rime, but in popular poetry assonance is not yet quite extinct.

Within the last twenty years a few of the poets of the group known as Symbolists have endeavoured, in conscious imitation of popular poetry, to reintroduce assonance, or rather to blend it with ordinary rime:

Le rire de Bacchus résonne par les *bourgs* —
Où neigèrent les roses *rouges*
Les pleurs pleuvront à leur *tour*.
Des cortèges s'enrubannent aux vertes *routes*
Selon le rire de Bacchus, et ses fifres, et ses *tambours*.
(Gustave Kahn[1].)

IV. The one essential condition of good rime is that it should exist for the ear. Thus in spite of differences in spelling the following are excellent rimes since they are perfectly homophonous:

enlace : embrasse
apôtre : autre
parole : folle
humain : examen
sain : tien, &c.

If in a feminine word that part of the rime which follows the tonic accent consists of a separate word which of its nature can only be atonic and enclitic, the rime is quite good if the enclitic word is *je*:

Parle : était-ce bien lui ? parle, parle, te *dis-je* ;
Où l'as-tu vu ? — Mon hôte, à regret je *t'afflige*.
(A. Chénier, *Poésies*, p. 45.)

Mais on poussera donc l'horreur jusqu'au *prodige* ?
Mais vous êtes hideux et stupides, vous *dis-je* !
(V. Hugo, *Légende des Siècles*, i. p. 181.)

— Hélas ! qu'en *sais-je*
Que vous ne sachiez mieux, et que vous *apprendrais-je* ?
(A. de Musset, *Prem. Poés.*, p. 114.)

Rimes in which *ce* occupies the same position are also found occasionally in Modern French, but are not to be recommended:

Un baiser, mais à tout prendre, *qu'est-ce* ?
Un serment fait d'un peu plus près, une *promesse*
Plus précise . . .
(Rostand, *Cyrano de Bergerac*, Act iii. Sc. 9.)

[1] Quoted by E. Vigié-Lecocq, *La Poésie Contemporaine*, p. 253.

They also occur in the sixteenth century:

Pour vous prier; or devinez qui *est-ce*
Qui maintenant en prend la *hardiesse.*
(Clément Marot, *Œuvres*, p. 103.)

La guerre est achevée, où est-ce, hélas où *est-ce*
Que je dois employer ce reste de *vieillesse?*
(Garnier, *Troade*, l. 2167.)

Old and Middle French poets allowed themselves much more liberty in respect to such rimes, and counted *le*, *me*, *te* placed after a verb as atonic syllables, as also *ce* and *que* after prepositions:

Il vint a une soie *garce,*
Car son pelerinage *par ce*
Tolir li vaut li anemis. (G. de Coincy, p. 291, l. 16[1].)

De ce que vois, riens ne te *desconforte*;
Segurement sus ce que di *endor te.*
(Froissart, *Poésies*, i. p. 171.)

Such rimes, inadmissible now, are still found in Clément Marot's verse:

O roy Françoys, tant qu'il te plaira *perds-le,*
Mais si le perds, tu perdras une *perle.* (*Œuvres*, p. 90.)

Or again:

Si ce ne fust ta grand' bonté qui *à ce*
Donna bon ordre avant que t'en *priasse.* (Ibid. p. 95.)

Till late in the fifteenth century French poets occasionally accented these monosyllabic words, and joined them to the preceding syllable, thereby forming a masculine rime which they nevertheless coupled with a feminine rime. In this way the line containing the monosyllabic word was shortened by a syllable:

A la garite, à la *garíte*
Fui tost, fui tost et *guaris té.* (G. de Coincy, p. 648[2].)

Entendez sa requeste *en cé,*
Vecy ainsi qu'elle *comménce.* (Froissart, *Poésies*, iii. p. 206.)

V. With regard to the strict homophony of rimes it may be said that O.F. poets were most careful; less so modern poets, who have often blindly followed rules set up before their time, and which have become absurd since, owing to changes of pronunciation, such as the one affecting those words that change their pronunciation in *liaison*, which

[1] Cf. Tobler, p. 164. [2] Id., p. 166.

enjoins that these words can only be connected by rime if also in their *liaison* pronunciation they gave a correct rime. Accordingly the coupling of such words as in the following pairs is quite correct:

nous : loups
près : plaids
dépens : francs
bontés : chantez
talent : grand, &c.

On the other hand the following rimes, although perfectly homophonous according to Modern French pronunciation, would be objectionable:

nous : loup
près : plaid
dépens : franc
bonté : chantez
talent : grands, &c.

This restriction as to words which would have a different pronunciation in *liaison* is more than irrational now, but it was not so during the Middle Ages and the sixteenth century, when final consonants were not only pronounced in *liaison*, but also before any pause, and consequently at the end of the line in verse. Since the beginning of the seventeenth century final consonants have become mute as a general rule before a pause, so that the modern rule is based on a pronunciation that had ceased to exist three hundred years ago.

Occasionally, however, seventeenth-century poets emancipated themselves from the strict observance of the rule, more especially La Fontaine, in whose *Fables* the following examples are found among others:

fort : encor
Jupiter : désert
talon : long
beaucoup : cou
soûl : trou, &c.

Instances are also not wanting in other poets of the same period.

Exceptions are still more frequent in the poets of the nineteenth century:

d'or : dort	(V. Hugo.)
clerc : éclair	,,
beaucoup : tout	,,
partout : loup, &c.	,,

More particularly in Alfred de Musset:

tapis : tapi
manteau : tôt
effroi : froid
ceci : sourcil
eau : falot, &c.

The Symbolists employ such rimes with still greater freedom.

Most liberty among modern poets is taken in the case where the final mute consonants are preceded by a nasal vowel, frequent rimes being:

sang : champ
plomb : sillon
lien : vient
commun : emprunt, &c.

VI. It follows from the general principle, that two riming words should be perfectly homophonous, that a short vowel does not constitute a good rime with the corresponding long vowel. Such rimes, however, are used even by the most exact poets of the seventeenth century:

Je sais sans me flatter, que de sa seule *audace*
Un homme tel que moi doit attendre sa *grâce*.
(Racine, *Bajazet*, l. 1393.)

Et, dans tous ces écrits la déclarant *infâme*,
Par grâce lui laissa l'entrée en *l'épigramme*.
(Boileau, *Art Poét.*, Canto ii. l. 125.)

Also quite commonly by those of the eighteenth and nineteenth century:

Rivale de personne et sans demander *grâce*,
Vient, le regard baissé, solliciter sa *place*.
(A. Chénier, *Poésies*, p. 199.)

Et rien ne reste là qu'un Christ pensif et *pâle*,
Levant les bras au ciel dans le fond de la *salle*.
(V. Hugo, *Contemplations*, i. p. 136.)

The first French poet to raise a distinct objection to

such rimes was Jean Bouchet in the *Epistres Morales et Familieres* (1545)[1]:

> J'entends qui veult toutes reigles garder
> De rimerie, & bien y regarder,
> Voire doit on sans que le vers on griefve
> Avoir regard a la longue & la briefve,
> Qu'on congnoistra par le parler commun
> Sur la voyelle, ou ne pense chascun,
> En bon français ce mot cy *advertisse*
> Est long sur i, & brief ce mot *notice*. (*Epistre*, cvii.)

Du Bellay also protested in the *Deffence et Illustration de la Langue Françoyse*[2], and Malherbe in the Commentary on Desportes' poems, but, probably because they saw that their protests were of no avail, theorists became more lenient in this respect, and were content to recommend a sparing use of such rimes. Thus in *Port-Royal* (ch. ii. art. 3) we read: *Il faut éviter autant qu'on peut d'allier les rimes féminines qui ont la pénultième longue avec celles qui l'ont brève. Néanmoins il y en a de supportables, surtout dans l'a, parce que cette voyelle étant toujours assez pleine de sa nature la différence du bref au long n'est pas si grande qu'elle ne puisse être facilement aidée et corrigée par la prononciation.*

Rimes between *è : é*, not uncommon in modern poets, but never found in the classicists, also infringe the rule of strict homophony:

quais (= *quès*) *: entrechoqués* (Banville.)
fricassés : sais (= *sès*) (Verlaine.)

Other instances are:

traqué : quai (V. Hugo.)
escarpolette : reflète (Id.)
querelle : grêle (Leconte de Lisle.)

It should be noticed that the spelling *ai* does not invariably denote an open pronunciation, notably in the future and preterite of verbs in *-er*. Thus the following rimes fulfil the conditions of the most exact prosody:

[1] *Epistres morales et familieres du Traverseur* (*nom de plume* of Jean Bouchet). Poitiers, 1545, fol. xxi. v°.

[2] Cf. p. 133 (ed. Person): *Et feray fin à ce propos, t'ayant sans plus averty de ce mot en passant, c'est, que tu te gardes de rythmer les motz manifestement longs avecques les brefz, aussi manifestement brefz, comme un 'pásse,' et 'trace,' un 'máitre,' et 'mettre,' une 'chevelúre,' et 'hure,' un 'bast,' et 'bat,' et ainsi des autres.*

aimerai : degré (Richepin.)
abhorré : honorai (de Banville.)

VII. Diphthongs can perfectly well be made to rime with the simple vowels which correspond to their second element—*ie : é, ui : i*, &c.:

Un juge, l'an passé, me prit à son *service*;
Il m'avait fait venir d'Amiens pour être *Suisse*.
(Racine, *Plaideurs*, l. 4.)

Enfin qu'il me renvoie, ou bien qu'il vous le *livre*.
Adieu. S'il y consent, je suis prête à vous *suivre*.
(Id., *Andromaque*, l. 590.)

La licence à rimer alors n'eut plus de *frein*;
Apollon travesti devint un *Tabarin*.
(Boileau, *Art Poét.*, Canto i. l. 85.)

Frappait ton pâle front dans le calme des *nuits*.
Là tu fus sans espoir, sans proches, sans *amis*.
(A. de Musset, *Prem. Poés.*, p. 149.)

Ce que j'écris est bon pour les buveurs de *bière*
Qui jettent la bouteille après le premier *verre*.
(Ibid., p. 137.)

Sans peser, sans rester, ne demandant aux *dieux*
Que le temps de chanter ton chant libre et *joyeux*!
(V. Hugo, *Contemplations*, p. 39.)

VIII. Diphthongs can also be coupled with the corresponding dissyllabic combinations of the same vowel, naturally without the latter ceasing to be dissyllabic:

Je ne vous ferai point ce reproche *odi-eux*,
Que si vous aimiez bien, vous conseilleriez *mieux*.
(Corneille, *Œdipe*, l. 91.)

Je te fis prisonnier pour te combler de *biens*:
Ma cour fut ta prison, mes faveurs tes *li-ens*.
(Id., *Cinna*, l. 1447.)

N'en doutez point, Seigneur, il fut votre *soutien*.
Lui seul mit à vos pieds le Parthe et *l'Indi-en*.
(Racine, *Esther*, l. 1114.)

Rayonne, étourdissant ce qui *s'évanou-it*;
Eden étrange fait de lumière et de *nuit*.
(V. Hugo, *Contemplations*, p. 112.)

Les harpes s'emplissaient d'un souffle *harmoni-eux*;
Le chœur mâle des voix s'épandait sous les *cieux*.
(Leconte de Lisle, *Poèm. Barb.*, p. 130.)

IX. Two final syllables, although spelt alike, do not form a correct rime if they are differently pronounced. Some liberty, however, is allowed in the case of words of rare

occurrence for which there are no rimes or only very few rimes. This is especially the case with masculine rimes that have a final sounded consonant. As such words are rare in French, poets not infrequently couple them to other masculine words the final consonant of which is silent, so that lines like the following really only satisfy the conditions of assonance but not of full rime:

Que de fois sur vos traits, par ma muse *polis*,
Ils ont mêlé la rose au pur éclat des *lis*!
(A. Chénier, *Poésies*, p. 274.)

Il tombe de cheval, et, morne, épuisé, *las*,
Il dressa ses deux mains suppliantes; *hélas*!
(V. Hugo, *Légende des Siècles*, ii. p. 148.)

Et sur ce, les pédants en chœur disent: *amen*!
On m'empoigne; on me fait passer mon *examen*.
(Id., *Contemplations*, i. p. 66.)

Une corne de buffle ou de *rhinocéros*;
Le mur était solide et droit comme un *héros*.
(Id., *Légende des Siècles*, i. p. 45.)

To the same category belong the following:

L'éléphant aux pieds *lourds*,
Le lion, ce grand front de l'antre, l'aigle, *l'ours*.
(V. Hugo, *Contemplations*, i. p. 164.)

Jette tout à ses pieds; apprends-lui qui je *suis*;
Dis-lui que je me meurs, que tu n'as plus de *fils*.
(A. Chénier, *Poésies*, p. 55.)

In the last case, however, it is possible to read the word as *fi*, adopting a pronunciation that is now old-fashioned, but which was the usual one at the end of the eighteenth century.

Still more frequent are the instances in which one of the two words is a proper (chiefly classical) name:

Le Tibre, fleuve-roi; Rome, fille de *Mars*,
Qui régna par le glaive et règne par les *arts*.
(A. Chénier, *Poésies*, p. 182.)

Il se passa deux ans, durant lesquels *Cassius*
Et son ami l'abbé ne se parlèrent *plus*.
(A. de Musset, *Prem. Poés.*, p. 138.)

Et quand elle montrait son sein et ses bras *nus*,
On eût cru voir la conque, et l'on eût dit *Vénus*.
(V. Hugo, *Contemplations*, i. p. 60.)

Et qui peuvent, baisant la blessure du *Christ*,
Croire que tout s'est fait comme il était *écrit*.
(Gautier, *Poés. Compl.*, i. p. 204.)

Others of the same kind are: *Pathmos : mots*, *Cydnus :*

inconnus, Atropos : repos, Adonis : punis, &c.—all in Victor Hugo.

Numerous examples can be quoted from the classical poets, although it is not certain that the final consonant of such proper names was sounded in the seventeenth century.

The following cases occur in Racine alone: *Porus : perdus, Titus : vertus, Lesbos : flots, Joas : soldats, Pallas : pas*, &c.

X. If in two riming words the identity of sound comprises also the consonant preceding the accented vowel, then the rime is said technically to be *rich*. Thus:

main : demain
prit : esprit
violence : balance, &c.

Even such rimes as *peuplier : sanglier* or *trembler : parler*, in which the accented syllable begins with a mute (*c, t, p, g, d, b, f, v*) followed by a liquid (*l, r*), but in which the identity of sound does not extend to the mute, are likewise regarded as *rich* rimes.

Rich rime is left to the option of the poet, but it is almost compulsory in modern poetry when ordinary rime (*rime suffisante*) is formed by endings of frequent occurrence, such as the following: *é(s), ée(s), er(s); ié(s), iée(s), ier(s), i, i(s), ie(s); u, ue, ue(s)*.

Rich rime is also required for most words ending in *-a, -ir, -on, -ent, -ant, -eur, -eux*, except, however, in the case where one of the riming words is a monosyllable. Thus, *peur : humeur* is irreproachable. This remark concerning monosyllabic words also applies to the other endings, quoted above, and which ordinarily require rich rime. Accordingly the following are blameless:

> Mais à qui prétend-on que je le *sacrifie*?
> La Grèce a-t-elle encor quelque droit sur sa *vie*?
> (Racine, *Andromaque*, Act i. Sc. 2.)

> Ame lâche, et trop digne enfin d'être *déçue*,
> Peux-tu souffrir encor qu'il paraisse à ta *vue*?
> (Id., *Bajazet*, Act v. Sc. 3.)

> Et d'avoir quelque part un journal *inconnu*
> Où l'on puisse à plaisir nier ce qu'on a *vu*!
> (A. de Musset, *Poés. Nouv.*, p. 115.)

XI. With the exception of a few poets to be noticed subsequently, who practised rich rime extravagantly, it cannot be said that it is characteristic of Old French poetry. On the contrary, from the time that rime replaced assonance till the beginning of the fifteenth century, rich rime is the exception. It is unconscious and rare in the National Epic, in the longer narrative poems, and in the *fabliaux*. During the whole of the fifteenth and the early part of the sixteenth century rich rime and its degenerate varieties raged in the puerile metrical tricks of the poets known as the *grands rhétoriqueurs*. Both Charles d'Orléans (1391–1465) and François Villon (1431–62) remained unaffected by the prevailing fashion. In fact the former seems rather to have avoided rich rime.

Clément Marot (1497–1544) and the poets of his school, on the other hand, used rich rime as a principle, but rarely lapsed into the inanities of the *grands rhétoriqueurs*:

> Roy des Françoys, plein de toutes bontez,
> Quinze jours a, je les ay bien comptez,
> E des demain seront justement seize,
> Que je fuz faict confrere au diocese
> De sainct Marry, en l'église sainct Pris,
> Si vous diray comment je fuz surpris;
> Et me desplaist qu'il fault que je le dye.
> Trois grands pendars vindrent, a l'estourdie,
> En ce palais, me dire en desarroy:
> 'Nous vous faisons prisonnier par le Roy.'
> Incontinent, qui fut bien estonné,
> Ce fut Marot, plus que s'il eust tonné, &c.
> (Marot, *Prisonnier, Escript au Roy pour sa Delivrance.*)

Du Bellay, the spokesman of the school of Ronsard, the succeeding poetic group, is content to recommend rich but not over-curious rimes, and that only on certain conditions. In a well-known passage of the *Deffence et Illustration de la Langue Françoise* (1549), the manifesto of the new school, he writes[1]: *Quand je dy, que la Rythme doit estre riche, je n'entens qu'elle soit contrainte, et semblable à celle d'aulcuns, qui pensent auoir fait vn grand chef d'œuure en Françoys, quand ilz ont rymé vn 'imminent' et vn 'iminent,' vn 'misericordieusement' et vn 'melodieusement,' et autres de semblable farine, encores qu'il n'y ait sens, ou raison, qui vaille. Mais la Rythme de notre Poëte sera voluntaire, non forcée: receue,*

[1] Cf. ed. Person, p. 131.

non appelée : propre, non aliene : naturelle, non adoptiue : bref, elle sera telle, que le vers tumbant en icelle ne contentera moins l'oreille, qu'une bien armonieuse Musique tumbante et un bon et parfait accord. And although Ronsard himself was more careful of technically rich rime than Du Bellay, his recommendations in the *Abrégé de l'Art Poetique François* (1565) are to the same effect. He prefers rime that is *resonnante et d'un son entier et parfait*[1], but immediately after he makes the following significant restriction: *Toutesfois tu seras plus soigneux de la belle invention et des mots que de la ryme, la quelle vient assez aisément d'elle-mesme, après quelque peu d'exercice et labeur*[2]. In spite of a positive statement[3] to the contrary in Racan's *Vie de Malherbe*, there is no evidence in his works that the latter gave undue importance to rich rime. On the contrary, Malherbe and the classicists after him—Corneille, Racine, Molière, Boileau, &c.—paid even less attention to rich rime than the *Pléiade*. They were conscious that rime is an agreeable and indispensable part of French poetry, but they were never prepared to sacrifice exactness of thought and expression, as some modern poets have done, in order to be able to add the *consonne d'appui* at the end of the line.

La rime est une esclave et ne doit qu'obéir sums up the attitude of the French classicists. The breaking up by the Romanticists of the regular classical Alexandrine, and the introduction of freer and more numerous rhythms, naturally and reasonably led to the necessity of richer rime than that usually employed by the classicists: the discordances, so to speak, of the interior of the line had to be compensated by a redoubling of the final sonority, and by a more distinct beat at the end of the line. Of the Romanticists, their leader, Victor Hugo, nearly invariably rimes richly, though it should not be overlooked that he attains his effects as much by the use of naturally sonorous syllables and expressive words as by technical rich rime:

> C'était l'heure où sortaient les chevaux du soleil.
> Le ciel, tout frémissant du glorieux réveil,
> Ouvrait les deux battants de sa porte sonore;
> Blancs, ils apparaissaient formidables d'aurore;
> Derrière eux, comme un orbe effrayant couvert d'yeux,
> Éclatait la rondeur du grand char radieux;

[1] *Œuvres*, vii. p. 326. [2] Ibid. p. 326.
[3] *Œuvres de Malherbe*, i. p. lxxxiii.

On distinguait le bras du dieu qui les dirige,
Aquilon achevait d'atteler le quadrige;
Les quatre ardents chevaux dressaient leur poitrail d'or;
Faisant leurs premiers pas, ils se cabraient encor
Entre la zone obscure et la zone enflammée;
De leurs crins, d'où semblait sortir une fumée
De perles, de saphirs, d'onyx, de diamants,
Dispersée et fuyante au fond des éléments,
Les trois premiers, l'œil fier, la narine embrasée,
Secouaient dans le jour des gouttes de rosée . . .

In this passage[1] the naturally sonorous rimes *soleil*, *réveil*, *sonore*, *aurore*, though only *sufficient*, are much more musical and expressive than technically rich rimes such as the following which have the *consonne d'appui*, but in which the idea is weak and the sound insignificant:

Est-ce là cette reine auguste et *malheureuse*,
Celle de qui la gloire et l'influence *affreuse*
Retentit jusqu'à moi dans le fond des déserts?
(Voltaire, *Mérope*.)

Technically rich but insipid rimes of this sort, between two adjectives, two abstract nouns, or two verbs of the same nature, are rare in the classicists, but of frequent occurrence with the poets of the eighteenth century, whose rimes, as a rule, are deplorable.

We quote another example, this time from Voltaire's *Henriade*:

Mornay, parmi les flots de ce torrent *rapide*,
S'avance d'un pas grave et non moins *intrépide*,
Incapable à la fois de crainte et de *fureur*,
Sourd au bruit des canons, calme au sein de l'*horreur*.

The Romanticists followed in the wake of Victor Hugo, the majority with exaggeration, except Lamartine and Alfred de Musset, the latter of whom in more than one passage has made fun of the apostles of the *consonne d'appui* at all costs:

Gloire aux auteurs nouveaux, qui veulent à la rime
Une lettre de plus qu'il n'en fallait jadis!
Bravo! c'est un bon clou de plus à la pensée.
(*La Coupe et les Lèvres: Premières Poésies*, p. 211.)

Or the following lines in *Mardoche*:

Les Muses visitaient sa demeure cachée,
Et, quoiqu'il fît rimer *idée* avec *fâchée*,
On le lisait. (Ibid., p. 112.)

[1] Quoted by Paul Stapfer, *Racine et Victor Hugo*, p. 297.

Thus in the following passage, taken at hap-hazard from *Rolla*, there are only two rich rimes out of a total of seven different rimes:

> Lorsque dans le désert la cavale sauvage,
> Après trois jours de marche, attend un jour d'orage
> Pour boire l'eau du ciel sur ses palmiers poudreux,
> Le soleil est de plomb, les palmiers en silence
> Sous leur ciel embrasé penchent leurs longs cheveux,
> Elle cherche son puits dans le désert immense,
> Le soleil l'a séché; sur le rocher brûlant
> Les lions hérissés dorment en grommelant.
> Elle se sent fléchir; ses narines qui saignent
> S'enfoncent dans le sable; et le sable altéré
> Vient boire avidement son sang décoloré.
> Alors elle se couche, et ses grands yeux s'éteignent,
> Et le pâle désert roule sur son enfant
> Les flots silencieux de son linceul mouvant.
>
> (*Poés. Nouv.*, p. 7.)

Rich rime is even less frequent in Lamartine's verse:

> Mais peut-être au delà des bornes de la sphère,
> Lieux où le vrai soleil éclaire d'autres cieux,
> Si je pouvais laisser ma dépouille à la terre,
> Ce que j'ai tant rêvé paraîtrait à mes yeux.
>
> Là je m'enivrerais à la source que j'aspire;
> Là je retrouverais et l'espoir et l'amour,
> Et ce bien idéal que toute âme désire,
> Et qui n'a pas de nom au terrestre séjour!
>
> Que ne puis-je, porté sur le char de l'Aurore,
> Vague objet de mes vœux, m'élancer jusqu'à toi!
> Sur la terre d'exil pourquoi resté-je encore?
> Il n'est rien de commun entre la terre et moi.
>
> (*Prem. Médit. Poét.*, p. 20.)

The use of technically rich rime, which is the rule with Victor Hugo and the majority of the Romanticists, becomes still more pronounced with Théodore de Banville (1823–91) and his successors the Parnassiens (Leconte de Lisle, Hérédia, Coppée, &c.), although it should be stated at once that none of the group he helped to form ever went so far as their master did, in theory at all events. According to Banville the value of French verse depends solely on rime. *La rime*, we are told in his paradoxical *Petit Traité de Poésie Française* (1872), *est l'unique harmonie des vers et elle est tout le vers*[1], so that we are not surprised to see him add in another

[1] Cf. ed. Lemerre, p. 40.

passage: *Sans consonne d'appui pas de rime, et par conséquent pas de poésie; le poète consentirait plutôt à perdre en route un de ses bras ou une de ses jambes qu'à marcher sans la consonne d'appui*[1].

XII. The dangers of this exaggerated cult of rich rime are obvious and many. From the fact that such rimes are comparatively few in number, poetry is apt to become very monotonous, or the poet striving to discover new rimes will be tempted to go and unearth such in some technical dictionary, and thus make use of words the meaning of which is unknown to the large majority of his readers. By restricting the vocabulary at his disposal he does the same to ideas, so that his verse is often nothing more than a string of common-places. Or, again, he is tempted to start with the rich rime and fill up the rest of the line with *chevilles* or padding[2], as in certain lines of Banville, who is prepared to defend the method[3], although it should be noticed that when he does use padding it is, in almost every case, impossible to detect it, so great is his metrical skill. However, it is very obvious in this passage[4]:

> Je revoyais mes jours d'enfant
> Couler *d'émeraude et de moire,*
> Puis engouffrer leurs tristes flots
> Au fond d'une mer sombre et noire.

The italicized part of the second line has no meaning. And in the following lines[4] *le rythme* is probably qualified as *essentiel,* because it is required to rime with *ciel* and *providentiel* in subsequent lines. Likewise *le tendre cristal* presumably only assumes *reflets métalliques* in the vicinity of *basiliques*:

> Dans un tendre cristal aux reflets métalliques,
> Montent, ressuscitant le rythme essentiel,
> Les clochetons à jour des sveltes basiliques.

[1] Cf. ed. Lemerre, p. 42.

[2] Cf. Musset's words in the *Premières Poésies*, p. 211:

> Vous trouverez, mon cher, mes rimes bien mauvaises;
> Quant à ces choses-là, je suis un réformé.
> Je n'ai plus de système, et j'aime mieux mes aises;
> Mais j'ai toujours trouvé honteux de cheviller.

[3] *Petit Traité*, p. 50.

[4] Quoted by Clair Tisseur in *Modestes Observations sur l'Art de versifier*, p. 173.

Even in Victor Hugo a few passages might be quoted which are not above suspicion. Speaking of the poor usher, he says:

> Enfants, faites silence à la lueur des lampes!
> Voyez, la morne angoisse a fait blêmir ses tempes.
> Songez qu'il saigne, hélas! sous ses pauvres habits.
> *L'herbe que mord la dent cruelle des brebis,*
> C'est lui . . . (*Contemplations*, i. p. 172.)

Thus the Romanticists, or rather their degenerate disciples, after having raised the banner of liberty in art and literature, and railed at the rigid rules and canons of the Classicists, became scandalized at the freedom of the Classicists in matters of rime, and in this respect have tightened and not loosened the shackles of the Muse.

XIII. Within the last twenty years the *Décadents* and *Symbolistes*, whose object it was to replace the rhetoric of French poetry by that dreamy suggestiveness characteristic of some of the best of Germanic lyrical poetry, have reacted against this excessive cult of rich rime. Paul Verlaine (1844–96), whom the new school claimed as their chief, exclaims in his *Art Poétique*:

> . . . . . .
> Tu feras bien, en train d'énergie,
> De rendre un peu la rime assagie,
> Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où?
>
> O qui dira les torts de la Rime?
> Quel enfant sourd ou quel nègre fou
> Nous a forgé ce bijou d'un sou
> Qui sonne creux et faux sous la lime?
> (*Choix de Poésies*, p. 251.)

The Symbolists claim absolute freedom in this matter as in all things, but as their poetry is generally vague and shadowy, they naturally affect a certain carelessness, and are frequently content with a semblance of rime or even assonance (cf. p. 41).

XIV. In conclusion, it may be said that a liberal or sparing use of rich rime depends on the character of the subject in hand, and that sense should never be sacrificed to it. This remark does not naturally apply to comic poetry, in which what would be an abuse of rich rime in serious poetry often produces a very amusing effect, as in the buffoon-lyric verse of Banville—*Odes Funambulesques*, as he termed them:

Ah! dit Mauzin, voyant sa pâleur de lotus,
Poëte, pour calmer ces affreux hiatus
En un lieu que la foule évite,
Et pour te voir tordu par ce rire usité
Chez les hommes qu'afflige une gibbosité,
Parle, que veux-tu? Dis-le vite! (p. 160.)

XV. Rimes in which the identity of sound in the termination of the words begins with the vowel which precedes the tonic vowel, and includes all the following sounds, are called *double* or *superfluous*:

Le fils de Claudius commence à *ressentir*
Des crimes dont je n'ai que le seul *repentir*.
(Racine, *Britt.*, iii. 3.)

Nos vieux pins ont fourni leurs piques, dont *l'acier*
Apporte dans l'égout le reflet du *glacier*.
(V. Hugo, *Légende des Siècles*, iii. p. 80.)

Others of this kind are: *inonder : abonder, jouissance : licence, divers : univers*, &c.

In the Middle Ages such rimes were known as *leonine*, though this term was also used in another acceptation (cf. p. 60). If the identity of sound extends still further back so as to include the consonant, then *rich leonine rime* results: *félicité : férocité* or *utilité : tranquillité*, &c.

XVI. The same word cannot constitute a rime with itself. Words, however, whose spelling is the same, but which have a different origin and meaning (homonyms), can very well be coupled together: *été* (*statum*) *: été* (*æstatem*), *voie* (*via*) *: voie* (*videat*), *nue* (*nudam*) *: nue* (*nubem*), &c. Similarly:

Je suis veuf, je suis seul, et sur moi le soir *tombe*,
Et je courbe, ô mon Dieu! mon âme vers la *tombe*.
(V. Hugo, *Légende des Siècles*, i. p. 53.)

Selon l'antique loi, nul vivant, s'il ne *porte*
Sur sa tête un corps mort, ne peut franchir la *porte*.
(Ibid., ii. p. 101.)

Isolated exceptions, as the following from Victor Hugo, are to be regarded as involuntary:

La rose épanouie et toute grande *ouverte*,
Sortant du frais bouton comme d'une urne *ouverte*.
(*Légende des Siècles*, iii. p. 41.)

A word can also rime with itself, although in that case there is no real homonymy, when it is used in each line in quite a different sense:

Tu me viens de réduire en un étrange *point*;
Aime assez ton mari pour n'en triompher *point*.
(Corneille, *Horace*, Act ii. Sc. 6.)

Où les sentiers français ne me conduisaient *pas*,
Où mes pas de Le Brun ont rencontré les *pas*.
(A. Chénier, *Poésies*, p. 163.)

Souvent, comme Jacob, j'ai la nuit, pas à *pas*,
Lutté contre quelqu'un que je ne voyais *pas*.
(V. Hugo, *Légende des Siècles*, i. p. 199.)

In O. F. poets rimes between the same word occur even more frequently than in modern poets, nor was it necessary that the two words should have a different meaning:

. . . . . et dit, quant il *l'avra*,
Ces plus vius garçons qu'il *avra*
. . . . . .
La livrera. (Ch. de Troyes, *Ivain*, l. 371.)

Clerc a ese et bien *sejorné*,
Bien vestu et bien *sejorné*. (Rutebeuf, p. 32, l. 221.)

In fact, certain O. F. poets, in imitation probably of Latin medieval claustral poetry, such as Gautier de Coincy and Rutebeuf, both belonging to the thirteenth century, prized them very highly, and endeavoured to place at the end of successive lines as many homonyms as possible riming together:

Valor de cors et bonté *d'ame*
Garanz li soit la douce *dame*,
Quant ele du cors *partira*,
Qu'ele sache quel *part ira*. (Rutebeuf, p. 75, ll. 57-60.)

Ave, Dame du ciel, dame *terrestre*,
Par ta sainte douceur fai moi tel en *terre estre*,
Haïr puisse le monde pour vivre *mondement*;
Car bien voi qu'au besoing quan qu'a ou *monde ment*.
(G. de Coincy, i. p. 744, ll. 273 ff.)

Similar and still more extraordinary examples of this kind of jugglery are to be found in the works of Baudouin de Condé, who flourished soon after 1250, and also in those of his son, Jean de Condé. The former is especially fond of heaping up rimes made up of words with a uniform radical:

En une pume fu *la mors*,
D'un mors dont si fumes *là mors*,
C'apres ce mors n'ot que *remordre*,
Car tous fu li mondes *la mors*.
Sacié, ce ne fu pas *là mors*
Dont au cuer puist joie *remordre*.

Ha! con ci ot mal mors *à mordre*,
Qui nous fist mors et Dieu *amordre*
Pour nous a mort, n'i fust *amors*
Fors por nous de mort *desamordre*
Et de pecié, pour nous *remordre*
A lui dont fumes *desamors*.

(Baudouin de Condé, no. xiv. p. 181.)

XVII. These rimes, termed *équivoques* by Gautier de Coincy, were again taken up in the fifteenth and the beginning of the sixteenth century, and became the rule in the poetry of the *grands rhétoriqueurs*, who reigned supreme during all that period. The chief of these *facteurs*, as they most appropriately styled themselves, were Meschinot (d. 1491) and Guillaume Crétin[1] (d. 1525).

The following specimen from the *Epistre envoyée à feu Monsieur l'Admyral par ledict Cretin* will show how far they went:

Ainsi que don s'estime mieulx *que achept*,
La main qui signe excede le *cachet*.
Pour ce supply[2] au Roy signer *ma lettre*,
Aultrement suis en danger de *mal estre*,
Veu le reffus qu'on m'a faict *à sceller*
Le myen acquict. Doncques fault *haulser l'air*,
Car en mautemps si sur moy gresle ou *neige*,
D'estre à couvert bonnes esperances *n'ay-je*, &c.

(*Poésies*, p. 203.)

Even a great poet like Clément Marot furnishes not only isolated examples of the *rime équivoque* (*mortel être : tel être*, *sous France : souffrance*, &c.), but thought fit to employ it throughout in one or two poems, such as the following *épître*:

En m'esbatant je fais Rondeaux *en rime*,
Et en rimant bien souvent je m'*enrime*;
Bref, c'est pitié entre nous *rimailleurs*,
Car vous trouvez assez de *rime ailleurs*;
Et quand voulez mieux que moi *rimassez*;
Des biens avez de la *rime assez*;
Mais moi, avec ma rime et *ma rimaille*,
Je ne soustien (dont je suis *marry*) *maille* . . .

(*Œuvres*, i. p. 149.)

We might be tempted to conclude that Marot was having a laugh at the metrical puerilities of his predecessors, did we not know that he placed Crétin, *le bon Crétin au vers équivoqué*, among the great poets of the time, and composed a poem in which the famous *rhétoriqueur* is eulogized in no uncertain

[1] Rabelais had a hit at Crétin (*Pantagruel*, iii. 21) in the person of the old French poet Raminagrobis.

manner[1]. The fact is that the *rime équivoque* died hard. As late as 1548 Thomas Sibilet could still write in the *Art Poëtique François*: *Ceste espece de ryme en equivoque* (*laquelle tu trouveras souvent ailleurs en Marot, & telz famés Poëtes*) . . . *est la plus difficile, aussy est elle moins usitée: & ne laisse pourtant à estre la plus elegante, comme celle qui fait cest unison et resemblance plus egale, & de ce plus poignante l'ouye*[2]. The year after (1549) it was disdainfully cast aside in the programme of the new school: *Ces Equiuoques donq' . . . me soint chassez bien loin*[3]; and in spite of a protest in the *Quintil Horatian*[4], a counter-manifesto to Du Bellay's *Deffence et Illustration*, it was completely discarded by the new school.

When equivocal rime does occur in modern poetry, it is used exclusively with the idea of producing a comic effect, as in Banville's *Opinion sur Henry de la Madelène*, in triolet-form:

> J'adore assez le grand *Lama*,
> Mais j'aime mieux *La Madelène*.
> Avec sa robe qu'on *lama*
> J'adore assez le grand *Lama*.
> Mais La Madelène en *l'âme a*
> Bien mieux que ce *damas de laine*.
> J'adore assez le grand *Lama*,
> Mais j'aime mieux *La Madelène*.
>
> (*Odes Funambulesques*, p. 224.)

XVIII. Rimes between a simple word and its compound, and between compounds of the same word, are allowed, unless the prefixes have still a living force and express such modifications of the meaning as are naturally suggested by the prefix. Accordingly *donne : pardonne, lance : élance, vient : souvient, maudit : dit, souvenir : avenir, discours : secours*, would be quite correct, but the following would not be tolerated: *suit : poursuit, humain : inhumain, prendre : reprendre, content : mécontent*, &c.:

> Mais puisque tu le veux, puisque c'est toi qui *viens*
> Me faire souvenir, c'est bon, je me *souviens*.
>
> (Hugo, *Hern.* i. 4.)

> Je veux tout oublier. Allez: je vous *pardonne*,
> C'est la leçon qu'au monde il convient que je *donne*.
>
> (Ibid., iv. 6.)

Rimes between a simple word and its compound, or

[1] *Œuvres*, p. 129.
[2] p. 45 of the 1556 (Lyon) edition.
[3] ed. Person, p. 131.
[4] p. 209 of the *Appendice* to Person's ed. of the *Deffence et Illustration* of Du Bellay.

between two compounds of the same word, were subject to no such restriction in Old French:

N'autrui que lui mesler n'i *quiert*
Mes se ses lions le *requiert*.
(Ch. de Troyes, *Ivain*, l. 4455.)

Et nos seriiens *delivrees*
Qui a honte somes *livrees*. (Ibid., l. 5291.)

It follows that the poets like G. de Coincy, Baudouin de Condé, &c., were especially partial to such rimes, which gave them an excellent opportunity of piling up words not only with a uniform radical, but with the same radical, as in the following *Chanson pieuse*:

Pucele ou tuit quement li *desvoié*;
Touz desvoiés a droite voie *avoie*.
Maint esgaré a par toi *ravoié*
Li roys qui est veritez, vie et *voie*.
Dame par cui sunt tout bien *envoié*,
Tel volenté de toi servir m'*envoie*,
Qu'en Paradis ta clere face *voie*.
Ravoie-moi, lonc temps est *forvoié*.
(Gautier de Coincy, p. 386.)

The modern rule was first clearly formulated by Du Bellay in the *Deffence et Illustration: Ces simples Rymez avecques leurs composez, comme vn 'baisser' et 'abaisser,' s'ilz ne changent, ou augmentent grandement la signification de leurs simples, me soint chassez bien loing*[1].

XIX. There is a certain kinship between the rimes first mentioned and the so-called *rime grammaticale*, which was much favoured by certain O. F. poets, more especially Chrestien de Troyes. It consists of words joined together in one riming couplet, and again joined together in the next or one of the next riming couplets, but with a different inflection:

Des que vos tant dit m'an *avez*,
Se vos plus dire m'an *savez*!
Nenil, font il, nos n'an *savons*
Fors tant con dit vos an *avons*. (*Ivain*, ll. 4951–4.)

Grammatical rime did not survive the Middle Ages. The following example[2] in Sully-Prudhomme (b. 1839) is an isolated exception, but shows how even the most artificial rime-forms can be transformed in the hands of a real poet:

Si quelque fruit, où les abeilles *goûtent*,
Tente, y *goûter*;

[1] p. 132, ed. Person. [2] Quoted by Tobler, p. 178.

Si quelque oiseau, dans les bois qui *l'écoutent*,
Chante, *écouter*;
Entendre au pied du saule où l'eau *murmure*
L'eau *murmurer*;
Ne pas sentir, tant que ce rêve *dure*,
Le temps *durer*, &c. (*Poésies*, i. p. 139.)

XX. In imitation of Provençal lyric poetry, O. F. poets occasionally offer examples of verses in which not only the endings of lines form a rime, but in which the cesura also rimes with the end of the line.

But it was chiefly at the time of the *grands rhétoriqueurs* that the different kinds of interior rimes and other complicated rimes were especially in vogue, and each had its special name.

1. Such are the *rime batelée*, in which the last word of the line rimes with the cesura of the following line:

Que n'avons-nous Juvénal et *Horace*?
Que n'est *or' à ce* un second Perse en vie
Ou ung Lucain? qu'est-ce, mais que se*ra-ce*?
Armes, cuy*race* et lance suyvant *race*
De gens sans *grâce*, homme en jeu ne l'en*vye*,
France est ra*vye*, âme ne la con*vye*,
De prendre en*vye* . . . (Crétin.)

2. The *rime renforcée* or *léonine*, in which the cesura of each line rimes with the end of that same line:

Mais *voirement*, ami *Clément*,
Tout *clairement*, dis-moi *comment*
Tant et *pourquoi* tu te tiens *coi*
D'écrire à *moi*, qui suis à *toi*? . . . (Lyon Jamet.)

3. The *rime brisée*, which consists in the riming of the words at the cesura:

D'honneur *sentier*, confort seur et parfait,
Rubi cheris *safir*, très precieux
Cuer doulx et *chier*, support bon en tout fait,
Infini *pris*, plains melodieux
Ejouy *ris*, souvenir gracieux,
Dame de *Sens*, mère de Dieu très nette,
Appuy *rassis*, désir humble joyeux,
M'ame *deffens*, très chière Pucelette. (Meschinot.)

4. The *rime couronnée*, in which the last syllable of the line was repeated twice:

Guerre a fait maint chaste*let laid*
Et mainte bonne *ville vile*,
Et gasté maint jardi*net net*.
Je ne sais à qui son *plaid plait*. . (Molinet.)

5. The *rime emperière* repeated three times the same sound at the end of each line:

Bénins lecteurs, très dili*gents*, *gens gens*,
Prenez en gré nos impar*faits faits faits*. (Massieu.)

6. The rime was known as *fratrisée* or *enchaînée* when the last word of the line was repeated at the beginning of the next line:

Pour dire au vray, au temps qui *court*,
Court est bien perilleux *passage*:
Pas sage n'est qui droit là *court*,
Court est son bien et *avantage*,
Avant age fault le courage. (Meschinot.)

7. The *rime entrelacée* is much the same, except that, instead of repeating the whole of the last word of the preceding line, part only of that word was repeated in the next line:

Flour de beaulté en velour souve*rain*,
Raim de bonté, plante de toute *grace*,
Grace d'avoir sur tous le pris a *plain*,
Plain de savoir et qui tous maulz ef*face*,
Face plaisant, corps digne de lou*ange*,
Ange en semblant où il n'a que re*dire*,
D'yre vuidié, a vous des preux ou *renge*,
Renge mon cuer qui fors vous ne desire.
(Christine de Pisan.)

8. If the word carried over belonged to the same root as the last word of the preceding line, the rime was called *rime annexée*:

Ainsi se faict rithme *annexée*,
Annexant vers à aultre *vers*,
Versifiée et *composée*
Composant telz mot ou *divers*
Diversement mis et *repris*,
Reprenant la syllabe entière. (Fabri.)

9. The *rime rétrograde* presented in each line a series of words which could be inverted word for word, or even syllable for syllable, without losing their meaning (such as it was) or their rime, as in this strophe of a *ballade rétrograde*[1] of Christine de Pisan:

Flour plaisant, de grant haultece
Princece, ma prisiée amour,
Tour forte, noble fortresse,
Largece en honneste sejour,
Deesse, estoille, cler jour,
Œil, mirouer aimable,
Acueil bel et agreable.

[1] *Œuvres Poétiques*, i. p. 119.

which, on inverting the order of the words, becomes:

Haultece grant de plaisant flour,
Amour prisiée ma princece,
Fortresse noble, forte tour,
Sejour honneste en largece,
Jour cler, estoille, deesse,
Aimable mirouer, œil,
Agreable et bel acueil.

10. In the *rime senée* all the words of each line began with the same letter:

Triste, transi, tout terni, tout tremblant,
Sombre, songeant, sans seure soustenance,
Dur d'esperit, desnué d'esperance,
Melancolic, morne, marry, musant,
Pasle, perplex, paoureux, pensif, pesant . . .
(Clément Marot.)

The *grands rhétoriqueurs*, who tried to replace poetic inspiration by complicating the technique of verse, went so far as to occasionally combine these artificial rimes, as in this specimen from Crétin:

Lire des Roys faict or' *de dans ce livre*
Lire des roys, et tour *de dance livre*
Si oultrageux que du haut *jusque à bas*
Si oultre à jeux, on ne mect *jus cabatz*;
Doubter deust-on que soyons *des ans seurs*,
De oster du ton la dance et les *danceurs*,
Tournoy entour, sa folle oultre cuy dance,
Tournoye en tour, se affolle oultrequidance[1].

Like the *rime équivoque*, of which we have already spoken, these intricate and artificial rimes have been completely abandoned since the second half of the sixteenth century.

11. The only one to survive right through, from the early Middle Ages till the present time, is the *rime en écho*:

Qui est l'auteur de ces maux ad*venus*?
Vénus.
Comment en sont tous mes sens deve*nus*?
Nuds.
Qu'estoy-je avant qu'entrer en ce pas*sage*?
Sage.
Et maintenant, que sens-je en mon cou*rage*?
Rage.
Qu'est ce qu'aymer, et s'en plaindre sou*vent*?
Vent.
Que suis-je doncq lors que mon cœur en *fend*?
En*fant*, etc. (Du Bellay, *Œuvres Choisies*, p. 137.)

[1] Quoted by Bellanger, p. 14. Cf. *Poésies de Crétin*, p. 225.

It occurs as early as the thirteenth century:

Ke puet avoir belle a*mie*
Mie,
Ne l' doit re*fuser*,
User,
En doit sans fo*lie*;
Lie
Est la peine à fuir amans. (Gilles le Viniers[1].)

In modern times the *rime en écho* has been employed by Sainte-Beuve and Panard, but the best-known example of it is in Victor Hugo's *La Chasse du Burgrave* in the *Odes et Ballades*:

Mon page, emplis mon escar*celle*,
Selle
Mon cheval de Calatra*va*,
Va!
Piqueur, va convier le *comte*;
Conte
Que ma meute aboie en mes *cours*,
Cours, etc.

XXI. Before mentioning the different combinations of rime found in French poetry it is necessary to discuss the so-called *règle d'alternance des rimes*, an acknowledged principle in French versification since the sixteenth century. According to this rule, a masculine rime cannot be immediately followed by a different masculine rime, or a feminine rime by a different feminine rime. This principle of the alternation of rimes was unknown to O. F. poetry. Although there was a tendency to observe the rule in certain kinds of poems since the fourteenth century[2], especially in *rimes croisées*, the first poet to apply it rigorously in *rimes plates* was Octovien de Saint-Gelais, in his translation of the Epistles of Ovid (1500):

Puis que tu es du retour paresseux
O Ulixes de cueur tres angoisseux
Penelope ceste epistre t'envoye
Affin que tost tu te mettes en voye.
Ne rescrips rien, mais pense de venir
Seule a toy suis, ayes en souvenir
Troye gist bas . . . (*Epistres d'Ovide*, ll. 1–7.)

[1] *Histoire Littéraire*, xvi. p. 236.

[2] See Deschamps' *Art de dictier et de faire Ballades* (1392), *Œuvres*, vii. p. 276, and also Fabri's *Le grand et vrai Art de pleine Rhetorique* (1520), ed. Héron, ii. 101: *Le facteur . . . doibt vser a son champ royal de ligne feminine et puis masculine ou de masculine et puis feminine.*

He was not followed by the poets of his time or those of the beginning of the sixteenth century; neither Jean Marot nor Octovien's son, Mellin de Saint-Gelais, knew of any such rule. It was not followed by Clément Marot either. In his *Epistre au Roy pour le delivrer de prison*, for example, we find as many as twelve masculine verses (on six different rimes) one after another, and at the end of the same poem ten feminine lines with five different rimes in succession. In the translation of the Psalms, however, the rule of alternation is observed with few exceptions by Clément Marot, *afin que plus facilement on pust les chanter sans varier la musique*, as Du Bellay says[1]. But the first poet to apply the *règle d'alternance* both in *rimes plates* and *croisées* was Jean Bouchet (1475 or 1476–1555), in the last of whose works, the *Epistres Morales et Familieres* (1545), we find a clear statement of the rule set up by the author himself:

> Je treuve beau mettre deux feminins
> En rime plate, avec deux masculins,
> Semblablement quand on les entrelasse
> En vers croisés . . . (Epistre cvii.)

However, as in the case of Octovien de Saint-Gelais, it required a poet of greater importance and authority than Jean Bouchet to make such a precept binding on other poets. That poet was to be Ronsard, the leader of the *Pléiade*. In the *Abrégé de l'Art Poëtique François* he expresses himself as follows on that point[2]: *Après, à l'imitation de quelqu'un de ce temps* (a reference to Bouchet probably), *tu feras tes vers masculins et feminins tant qu'il te sera possible, pour estre plus propres à la Musique et accord des instrumens, en faveur desquels il semble que la Poësie soit née . . . Si de fortune tu as composé les deux premiers vers masculins, tu feras les deux autres fœminins, et paracheveras de mesme mesure le reste de ton Elegie ou Chanson, à fin que les musiciens les puissent plus facilement accorder. Quant aux vers Lyriques, tu feras le premier couplet à ta volonté, pourveu que les autres suivent la trace du premier.* Although Ronsard clearly left the observance of this law to the poet's discretion, his authority was so great that he came to be looked upon by his contemporaries as the inventor of the *règle d'alternance*[3]. But already in the *Deffence*

[1] ed. Person, p. 143. [2] *Œuvres*, vii. p. 320.

[3] Compare Pasquier's words in the *Recherches de la France*, livre vii. ch. vii: *Le premier qui y mist la main fut Ronsard, lequel premiere-*

et Illustration (1549) Du Bellay had used very much the same language: *Il y en a, qui fort superstitieusement entremeslent les vers Masculins avesques les Feminins. . . . Je treuve cette diligence fort bonne, pourveu que tu n'en faces point de religion, jusques à contreindre ta diction, pour observer telles choses*[1].

The words of Ronsard and Du Bellay show plainly what were their reasons for defending, or rather recommending, the regular alternation of masculine and feminine rimes. They still considered poetry as closely allied to music and as meant to be sung, in which case the so-called *e* mute of feminine endings was, and still is, audible like any other vowel[2].

With a few exceptions, such as Jodelle in *Cléopâtre* and *Eugène*, Jean de la Taille in *La Famine* (1571), and Du Bellay in his *Olive*, all the poets of the time followed Ronsard's lead, and since then the rule of alternation has been scrupulously adhered to by classicists and romanticists alike, although the great bulk of poetry has long since been disassociated from song and music. This strict adhesion to a rule which has no longer any real *raison d'être* cannot but be regretted. Masculine and feminine rimes are intended to produce different effects, and they should thus not be made to alternate blindly, but used according as they best suit the expression of poetic feeling, and not according to the technical value of the contiguous rime.

XXII. It is on those grounds that Banville has written certain strophes on masculine rimes only:

> Mais tes fils, les chasseurs de loups,
> Sont tombés purs et sans remords.

ment en sa Cassandre et autres livres d'Amours, puis en ses Odes, garda cette police de faire suivre les masculins et feminins sans aucune melange d'iceux. . . . Et au regard de la rime plate, il observa toujours cette ordonnance, que s'il commençoit par deux feminins, ils estoient suivis par deux masculins, et la suite tout d'une mesme teneur, comme vous voyez en sa Franciade.

[1] *Deffence et Illustration*, ed. Person, pp. 142–3.

[2] Compare livre iv, p. 56, of the 1591 (Rouen) ed. of the *Bigarrures* of the Seigneur des Accords (Tabourot): *Du temps passé on ne sçavoit que c'estoit de ceste liaison ou mariage (des rimes masculines et femininес), et ne l'observoit on sinon es chansons; mais comme on a veu que la poësie et la musique, qui sont cousines germaines, compatissoient fort bien en ceste façon, cela a donné occasion aux plus curieux de les observer en toutes autres sortes de vers.*

Ils étaient mille et sous leurs coups
Dix-huit cents Prussiens sont morts.
(*Idylles Prussiennes*, p. 48.)

And also on feminine rimes, in the poem entitled *Erinna*:

Et j'ai rimé cette ode en rimes féminines
Pour que l'impression en restât plus poignante,
Et, par le souvenir des chastes héroïnes,
Laissât dans plus d'un cœur sa blessure saignante.
(*Les Exilés*, p. 95.)

The Symbolists have been the first to dare to ignore the rule of alternation whenever it suited their purpose. It follows from the character of their poetry that they prefer strophes written in feminine rimes exclusively:

Elle dit, la voix reconnue,
Que la bonté c'est notre vie,
Que de la haine et de l'envie
Rien ne reste, la mort venue.

Elle parle aussi de la gloire
D'être simple sans plus attendre,
Et de noces d'or et du tendre
Bonheur d'une paix sans victoire, &c.
(Paul Verlaine, *Sagesse*[1], p. 43.)

Feminine rimes are also used exclusively in *La Brise en Larmes* of Fernand Gregh (b. 1873), one of the most promising of living poets:

Ciel gris au-dessus des charmes,
Pluie invisible et si douce
Que sa caresse à ma bouche
Est comme un baiser en larmes;

Vent qui flotte sur la plaine
Avec les remous d'une onde,
Doux vent qui sous le ciel sombre
Erre comme une âme en peine . . .
(*La Maison de l'Enfance*, p. 65.)

Such strophes are found, exceptionally, even in the sixteenth and seventeenth century:

Sus debout la merveille des belles,
Allons voir sur les herbes nouvelles
Luire un émail, dont la vive peinture
Défend à l'art d'imiter la nature, &c.
(Malherbe, *Œuvres*, i. p. 226.)

The principle of the rule of alternation may also be said to have been broken by those few modern poets who have

[1] Cf. also pp. 44 and 45 of *Sagesse*.

rimed together practically homophonous masculine and feminine words[1].

XXIII. When rimes are coupled two by two they are called *plates* or *suivies*. Since the rule of alternation, the couplets are successively masculine and feminine, or feminine and masculine (*a a*, *b˘ b˘*, *c c*, *d˘ d˘*, &c.[2]):

> Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel;
> Je viens, selon l'usage antique et solennel,
> Célébrer avec vous la fameuse journée
> Où sur le mont Sina la loi nous fut donnée.
> Que les temps sont changés! Sitôt que de ce jour
> La trompette sacrée annonçait le retour,
> Du temple, orné partout de festons magnifiques,
> Le peuple saint en foule inondait les portiques;
> Et tous, devant l'autel avec ordre introduits,
> De leurs champs dans leurs mains portant les nouveaux fruits,
> Au Dieu de l'univers consacraient ces prémices:
> Les prêtres ne pouvaient suffire aux sacrifices.
>
> (Racine, *Athalie*, i. 1.)

XXIV. Rimes are called *croisées* when masculine verses alternate with feminine verses or vice versa (*a b˘ a b˘*, &c., or *a˘ b a˘ b*, &c.):

> Ils songeaient; ces deux cœurs, que le mystère écoute,
> Sur la création au sourire innocent
> Penchés, et s'y versant dans l'ombre goutte à goutte,
> Disaient à chaque fleur quelque chose en passant.
>
> (V. Hugo, *Contemplations*, i. p. 104.)

XXV. In *rimes embrassées*, two feminine lines on the same rime are enclosed between two masculine lines on the same rime also; or two feminine rimes on the same rime enclose two masculine ones on the same rime (*a b˘ b˘ a*, *b˘ a a b˘*, &c.):

> J'ai bien assez vécu, puisque dans mes douleurs
> Je marche sans trouver de bras qui me secourent,
> Puisque je ris à peine aux enfants qui m'entourent,
> Puisque je ne suis plus réjoui par les fleurs;
>
> Puisqu'au printemps, quand Dieu met la nature en fête,
> J'assiste, esprit sans joie, à ce splendide amour;
> Puisque je suis à l'heure où l'homme fuit le jour,
> Hélas! et sent de tout la tristesse secrète.
>
> (V. Hugo, *Contemplations*, ii. p. 30.)

XXVI. In the so-called *rimes redoublées*, the same rime, masculine or feminine, is repeated more than twice:

[1] Cf. ch. ii. p. 8.

[2] The symbol ˘ indicates a feminine rime.

Dans cette retraite chérie
De la sagesse et du plaisir,
Avec quel goût je vais cueillir
La première épine fleurie,
Et de Philomène attendrie
Recevoir le premier soupir!
Avec les fleurs dont la prairie
À chaque instant va s'embellir,
Mon âme, trop longtemps flétrie,
Va de nouveau s'épanouir,
Et, sans pénible rêverie,
Voltiger avec le zéphyr. (Gresset[1].)

XXVII. *Rimes mêlées* are such as follow only the general rule regarding the alternation between masculine and feminine lines, but are not subject to any of the rules that determine the above kinds of rime, as in A. de Musset's *Rolla*.

XXVIII. If lines provided with *rimes mêlées* are at the same time of different length, they are known as *vers libres*. The earliest French *vers libres* occur in the works of Mellin de Saint-Gelais[2] (1487–1558), and were probably written in imitation of Italian madrigals and *pasquilli*. But it was not till the seventeenth century that such verses appeared in any number, in the guise of madrigals and epistles, which were much favoured by the poets of the Hôtel de Rambouillet—Sarrasin, Voiture, Pellisson, &c.—and other literary coteries of *précieuses*. At first this kind of verse was confined to the madrigal and epistle, and generally to that branch of poetry which the French call *poésie enjouée*. About the middle of the seventeenth century, however, we see it gain ground and gradually extend to other branches of literature. Segrais introduced it in the eclogue, Le Moyne in his *Lettres Morales*, the Marquis de Villènes in the *Élégies Choisies des Amours d'Ovide*, and Madame Deshoulières in her *Idylles*. *Vers libres* were also used about the same time by La Fontaine in some of the *Contes* and in nearly all the *Fables*, and have since remained the accepted verse for the fable.

Other examples of *vers libres* or *vers irréguliers*, as they were sometimes called, are to be found in Corneille's *Agésilas* (1666), in Molière's *Amphitryon* (1668), and in the *tragédie-ballet* of *Psyché* (1671) by the two poets in collaboration. The choruses of Racine's *Esther* and *Athalie* can also be ranked in the same class. Free verses continued to be used

[1] Quoted by Quicherat, p. 75.
[2] *Œuvres*, i. p. 238, and also p. 251.

in the eighteenth century, especially in the *épître* by Voltaire and other poets, and also in the fable by Florian (1755–94) and Jean Andrieux (1759–1833). Excepting the fable (Viennet, &c.), and a few isolated poems in A. de Musset's works—*Silvia*, *Jeanne d'Arc*, *Le Songe d'Auguste*—such verses have been completely eschewed by the Romanticists and their successors the Parnassiens.

An example from Corneille follows:

Cruel destin, funeste inquiétude!
Fatale curiosité,
Qu'avez-vous fait, affreuse solitude,
De toute ma félicité?
J'aimais un Dieu, j'en étais adorée,
Mon bonheur redoublait de moment en moment;
Et je me vois seule, éplorée,
Au milieu d'un désert, où, pour accablement,
Et confuse et désespérée,
Je sens croître l'amour quand j'ai perdu l'amant.
Le souvenir m'en charme et m'empoisonne,
Sa douceur tyrannise un cœur infortuné
Qu'aux plus cuisants chagrins ma flamme a condamné.
Ô ciel! quand l'Amour m'abandonne,
Pourquoi me laisse-t-il l'amour qu'il m'a donné?
Source de tous les biens, inépuisable et pure,
Maître des hommes et des dieux,
Cher auteur des maux que j'endure,
Êtes-vous pour jamais disparu de mes yeux?

(*Psyché*, Act iv. Sc. 4.)

XXIX. *Vers libres* have been largely used during the last ten or fifteen years by the Symbolists, or rather a ramification of the same school, which is known as the *école vers-libriste*. In the free verses of the classicists, and later in those of Voltaire, Andrieux, and A. de Musset, the choice of metre is not absolutely left to the poet: he must not, for example, place very short lines after very long lines, or combine lines which differ by only one syllable more or less. No such considerations are taken into account by the *Vers-Libristes*, and it is for that reason chiefly that their free verses, though they may occasionally be harmonious prose, cease to be French verses[1]. The classicists, and those who have tried their hand at such verses after them, felt that syllabism, and

[1] See *Le Rythme Poétique* (Paris, 1892) par R. de Souza, who shows (p. 199 sqq.) how such verse can be made by placing in succession the rhythmical periods of a sermon of Bossuet or a page of Flaubert. This would be still easier with Chateaubriand or any poet in prose.

consequently number, was one of the fundamental conditions of French verse, and that, if it were lost sight of altogether, their *vers libres* would cease to be French verses at all. The *Vers-Libristes* have made their case still less defensible by weakening, and not infrequently totally effacing, the rôle of rime in these irregular verses[1]. An example is given from François Vielé-Griffin (b. 1864):

> Je leur dirai,
> Que rien ne pleure, ici,
> Et que le vent d'automne, aussi,
> Lui qu'on croit triste, est un hymne d'espoir;
> Je leur dirai
> Que rien n'est triste ici, matin et soir,
> Si non, au loin,
> Lorsque Novembre bruit aux branches
> Poussant les feuilles au long des sentes blanches
> — Elles fuient, il les relance
> Jusqu'à ce qu'elles tombent lasses,
> Alors il passe et rit —
> Que rien n'est triste, ici,
> Si non, au loin, sur l'autre côte,
> Monotone comme un sonant la même note,
> Le heurt des haches brandi tout le jour
> Pesant et lourd. (*Poèmes et Poésies*, p. 195.)

Apart from the objections already made, it is urged as a proof that these verses are not dictated by emotional necessity, that they would not lose, but rather gain, by being arranged thus:

> Je leur dirai, que rien ne pleure ici,
> Et que le vent d'automne, aussi,
> Lui qu'on croit triste, est un hymne d'espoir;
> Je leur dirai que rien n'est triste ici, matin et soir, &c.

XXX. The changes which have taken place in French pronunciation explain many assonances and rimes which now appear incorrect, but which in their day were quite blameless. We shall only notice the principal ones in the O. F. period, but lay greater stress on those that affect the poets of the sixteenth century onwards:

1. In O. F. the succession *ai* (whether derived from tonic

[1] Walt Whitman's *irregular metres* seem to have been the starting-point of some of the *vers-libristes*. It should perhaps be stated that the group includes not only Belgians, Greeks, and others, but also Americans, of whom the two best-known are Vielé-Griffin and Stuart Merrill.

or atonic $a + y$ or from tonic a followed by a nasal) was originally a diphthong which assonanced with a pure:

mesfait : ralat (*St. Léger.*)
lairmes : marbre (*Alexis.*)

It is only in the twelfth century that it assumed the modern pronunciation of *è* (*faire* = *fère*).

2. *Au* was also a diphthong, and, apart from assonancing with itself, it could assonance with pure *a*:

cevaus : mas (*Huon de Bordeaux.*)

It is only from the sixteenth century that *au* has become a monothong, and even then the grammarian Meigret[1], though it should be stated that he was of Lyonese origin, enjoins the pronunciation *aotre*, *aocun*, *faot*, and not *ôtre*, &c.

3. *Oi* and *ói* were also diphthongs, and assonanced with *ò* and *ó* respectively:

poi : esforz
joindre : curone.

4. Old French possessed originally three *e* sounds, which, till the twelfth century, were always kept apart and could not assonance or rime:

e long and closed from *a* tonic free : *mēr* (*māre*);
e short and closed „ *ē*, *i* checked : *sĕc* (*sĭccum*);
e short and open „ *ĕ* checked : *fĕr* (*fĕrrum*).

In Modern French the quality of *e* is no longer determined by its origin, but by the presence or absence of a following sonorous consonant: if a sonorous consonant follows the *e* it becomes open (*è*); if not, it is closed (*é*): *messager* (= *messagé*), but *amer* (= *amèr*).

5. It was only in the sixteenth century that *i* and *u* were nasalized before *n* or *m* followed by a consonant or terminating a word, so that the following assonances in O. F. would be perfectly correct:

bruns : plus
vin : plaisir, &c.

But, on the other hand, the nasal sounds *in* and *ain* (*ein*), and *en* and *an*, which are now identical in sound, could not be coupled together.

6. Many poets of the sixteenth century used the southern

[1] Thurot, i, p. 426.

pronunciation *ou* of *o*, especially before *s* or *z*[1]. This pronunciation, which had been fashionable at the courts of Henry II, Charles IX, and Henry III, the partizans of which were known as *ouistes*, disappeared at the beginning of the seventeenth century, though one example (*épouse : arrouse*) is found in La Fontaine's *Contes*:

> De son amant enhardie *s'approuche*
> Luy essuyant l'écume de la *bouche*.
> (Baïf, *Poés. Chois.*, p. 81.)

> Printemps, fils du Soleil, que la terre *arrousée*
> De la fertile humeur d'une douce *rousée*,
> Au milieu des œillets et des roses conceut.
> (Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 55.)

Ronsard defends[2] the practice on the analogy of Greek, and also as lending greater sonority to the rime.

7. Poets of the south of France, in whose dialect the sound *ö* was unknown, often confused it with *u*[3]. These so-called *rimes gasconnes* are especially common in the Huguenot poet Du Bartas, himself a native of Gascony:

> Semblable au corcelet qui plus en sa *froideur*
> Est battu des marteaux, d'autant plus se fait *dur*[4].

8. Instead of *ñ* (*n mouillée*) there existed in the sixteenth century, especially in learned words, the pronunciation simple *n*. This peculiarity, which has left a trace in the Modern French *signet* (pronounced *sinet*), accounts for such rimes as these[5]:

> Hà païs trop ingrat, vous n'etes assez *digne*
> D'avoir pour citoyenne une ame tant *divine*!
> (Garnier, *Porcie*, l. 1750.)

This pronunciation lingered till the beginning of the seventeenth century:

[1] Thurot, i. p. 240 ff.

[2] He says in the *Art Poëtique*: *Tu pourras aussi à la mode des Grecs, qui disent οὔνομα pour ὄνομα, adjouster un u après un o, pour faire la ryme plus riche et plus sonante, comme 'troupe' pour 'trope,' 'Callioupe' pour 'Calliope.'* (*Œuvres*, vii. p. 329.)

[3] Thurot, i. p. 445.

[4] Quoted by Darmesteter and Hatzfeld, *Le xvi^e Siècle en France*, p. 209.

[5] De Bèze says of this pronunciation in the *De Francicæ linguæ recta pronunciatione* (1584): *G quiescit ante n molle, ut 'signe' cum derivatis . . ., in quibus g quiescit et n nativo suo sono . . . effertur, quasi scriptum sit 'sine,'* etc. (cp. ed. Tobler, p. 75).

Telle cette Princesse en vos mains *résignée*
Vaincra de ses destins la rigueur *obstinée*.
(Malherbe, *Œuvres*, i. p. 264.)

9. Similarly ordinary *l* occasionally replaced *t* (*l mouillée*) in a few words:

Il seroit *inutile*,
Car vaincueur ou vaincu Roger n'aura ma *fille*.
(Garnier, *Bradamente*, l. 1412.)

Comme ces laboureurs, dont les mains *inutiles*
Laissent pendre l'hyver un toufeau de *chenilles*
Dans une feuille. (Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 361.)

Such rimes in modern poets are faulty:

Hier, quand malgré moi je quittai son *asile*,
Elle m'a dit: 'Pourquoi t'éloigner de *Camille*'?
(A. Chénier, *Poésies*, p. 261.)

10. In O.F. and in the sixteenth century the vowel *a* often changed to *ai* before *ñ* (*n mouillée*), without necessarily being spelt so. Hence such rimes as:

Ancontre le roi de *Bretaingne*
S'an vont sor granz chevaus d'*Espaingne*.
(Chrestien de Troyes, *Ivain*, l. 2329.)

J'en laisseray du tout faire à *Espaigne*,
De qui la main en nostre sang se *baigne*.
(Clément Marot, *Œuvres*, p. 7.)

Mets fin à tes propos, ô Vierge, et ne *dedaigne*
D'estre d'Agamemnon l'amoureuse *compagne*.
(Garnier, *Troade*, l. 425.)

And in the *Larmes de Saint-Pierre*, one of Malherbe's early poems:

Puisque tu m'as été si mauvaise *compagne*,
Ton infidèle foi maintenant je *dédaigne*. (*Œuvres*, i. p. 9.)

Accordingly such words are sometimes found coupled with words ending in *-eigne* or *-egne*:

Autant que Charles en *Espaigne* . . .
Que nous vault ceci? pas un *peigne*. (*Patelin*, v. 28.)

Ou le comte Daulphin d'*Auvergne* . . .
Mais où est le preux *Charlemaigne*? (Villon, *Œuvres*, p. 50.)

This pronunciation has only persisted in a few isolated words, such as *Montaigne*, *châtaigne*, *baigner*, &c.

There existed also a dialectical pronunciation of *-age*, namely *-aige*:

Si ai fait cestes grant *outrage*,
Ne t'en caut, Robin; encore *ai-je*
Du froumage . . . (*Robin et Marion*, v. 145.)

. . . . . si vous y *meneray-je* . . .
Je t'affoleray bien le *visaige*. (*Anc. th. fr.*, ii. 428.)

Pour faire gluz à prendre oyseaulx *ramaiges*,
Tous différens de chantz et de *plumaiges*.
(Clément Marot, *Œuvres*, p. 332.)

11. Occasionally the poets of the sixteenth century, and those of the beginning of the seventeenth, more especially D'Aubigné and Alexandre Hardi, couple words ending in *-euil* with those ending in *-eil*. This peculiarity, due to a tendency to unround *œ̃j* into *æ̃j*, is authorized by the grammarians and theorists of the time[1]:

Comme un rosier privé de ses roses *vermeilles*,
Un pré de sa verdure, un taillis de ses *feuilles*.
(Garnier, *Bradamente*, l. 815.)

Je songeoy ceste nuict au poinct que le *sommeil*
Couve plus doucement les paupières de *l'œil*.
(Montchrestien, *Tragédies*, *Hector*, p. 20.)

N'éclipse les rayons de ton double *Soleil*,
Me le promets-tu pas, ma lumière, mon *œil*?
(Hardi, *Didon*, l. 81.)

12. During the same periods, and even before, *er* was frequently pronounced as *ar*, which accounts for such rimes as the following, not uncommon in the fifteenth and sixteenth centuries:

Or firent selon le decret
Leurs amys, et bien y *appert*:
Elles aymoient en lieu secret,
Car aultre qu'eux n'y avoit *part*. (Villon, *Œuvres*, p. 64.)

A ce fils de Thétis, à l'autre fleur des *armes*,
Le ciel malin borna ses jours de peu de *termes*[2].
(Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 64.)

13. By a reaction against changes already accomplished, Modern French has sometimes (in its wish to approximate to Latin pronunciation) reintroduced letters silent before the seventeenth century. Accordingly the following rimes were faultless in their time:

[1] Compare Tabourot, *Dictionnaire des Rimes* (1587), p. 104.

[2] Henri Étienne makes the following observation in the *Apologie pour Hérodote* (ed. Ristelhuber, ii. p. 135): *Et au langage de nos prédécesseurs, qu'en dirons-nous? Quelles pensons-nous qu'estoyent les oreilles d'alors qui portoient patiemment Mon frère 'Piarre'? Mon frère 'Robart'? La place 'Maubart'? Et toutesfois nostre Villon, un des plus éloquens de ce temps-là, parle ainsi.*

Je ne sçauroy blamer du premier *Brute*
Contre Tarquin la vengeance tres-*juste*.
(Vauquelin de la Fresnaye[1].)

Qui seule peut sous sa maistresse *dextre*
Douter des dieux et le pere et le *maistre*.
(Baïf, *Poés. Chois.*, p. 81.)

Et de ses limonniers hastant la course *prompte*
Alla fondre en la mer, et s'y cacha de *honte*.
(Garnier, *Marc-Antoine*, l. 253.)

Or this one in Montchrestien's *Hector* (1604):

Tu fais dedans mon cœur un beau desir *renaistre*
De l'aller accueillir, de luy tendre la *destre*.
(*Tragédies*, p. 59.)

14. In O. F. labials and palatals fell before the *s* of the inflection, both in spelling and pronunciation, in nouns and adjectives (*drap, dras ; coup, cous ; duc, dus ; vif, vis*, &c.). In the Middle period of French the consonant of the singular was reintroduced in the plural, but only in spelling and not in pronunciation. It was only in the seventeenth century that the reintroduced consonant penetrated into the pronunciation, though Modern French still keeps the old pronunciation in *œufs, bœufs, cerfs*, which are sounded *œus, bœus*, and *cers*. Hence the following rimes:

Aussi le soir, que les trouppeaulx *espars*
Estoient serrés et remis en leurs *parcs*.
(Clément Marot, *Œuvres*, p. 333.)

Et plonger en douleurs, en larmes et *regrets*,
Un jour qu'il sera grand, les familles des *Grecs*.
(Garnier, *Troade*, l. 1055.)

Ils ont la clef du ciel et y entrent tous *seuls*
Ou qui veut y entrer il faut parler à *eux*.
(Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 370.)

15. The O. F. succession of hiatus vowels *eü*, due to the dropping of an intervocalic consonant, was reduced in Parisian French to *u* (*maturum* > *meür* > *mûr*), but in certain districts of France (in Normandy and round Chartres) *eü* was not reduced to *u*, but became the diphthong *ẽu*[2]. This dialectical pronunciation is used quite commonly by the poets of the fifteenth and sixteenth centuries:

Allé s'en est, et je *demeure*
Pauvre de sens et de sçavoir,
Triste, failly, plus noir que *meure*. (Villon, *Œuvres*, p. 38.)

[1] See A. Darmesteter and Hatzfeld, *Le xvi^e Siècle en France*, ii. p. 280.

[2] Compare A. Darmesteter and Hatzfeld, *op. cit.*, i. p. 207 sqq.

Et en danger, si en Yver je *meurs* (*moriam*)
De ne veoir pas les premiers raisins *meurs* (*maturos*).
(Cl. Marot, *Œuvres*, p. 76.)

Mais quand le ciel est triste et tout noir d'*espesseur*,
Et qu'il ne fait aux champs ny plaisant ny bien *seur*.
(Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 376.)

Ou quelque autre venin, dont après avoir *beu*,
Nous sentons nos esprits nous laisser peu à *peu*.
(Du Bellay, *Œuvres Chois.*, p. 81.)

These rimes were still admitted in the beginning of the seventeenth century:

Empereur, Capitaine, on ne vit pas plus *seur*
De tromper les ciseaux de la fatale *sœur*.
(Montcrestien, *Tragédies, Hector*, p. 68.)

Elle s'y resoudra de force ou de *douceur*.
De ces deux le dernier est toujours le plus *seur*.
(Mairet, *Silvanire*, Act i. Sc. 3.)

Even Malherbe, who blamed[1] such rimes in the works of Desportes, employed *rimes de Chartres*, as they were then called, in the *Ode à Monsieur de la Garde*:

Non, Malherbe n'est pas de *ceux*
Que l'esprit de l'enfer a *déceus*. (*Œuvres*, i. p. 288.)

16. Final *r* was invariably pronounced in the sixteenth century, whether before another consonant, another vowel (*liaison*), or before a stop of any kind. Th. de Bèze (1584), speaking of the letters *q* and *r*, says: *Hae literae nunquam quiescunt*[2]. Hence rimes such as the following, which occur at every page in the poets of the sixteenth century:

Le soleil . . . . dardant à la ronde
Ses rayons sur la terre et sur la grande *mer*
En tous les animaux vient la vie *alumer*. (Baïf.)

In the seventeenth century a part of the words in *-ier* and *-er*, especially the infinitives of the first conjugation, dropped their *r* sound, except in *liaison*, and as a consequence the *iè* or *è* preceding the sounded *r* became closed (*ié*, *é*). Thus, in so far as the *r* goes, seventeenth-century ordinary pronunciation was as it is now. But in sustained prose and in verse the pronunciation of the sixteenth century still persisted, i. e. *r* was sounded, and the preceding *ie* or *e* had the open sound.

[1] Cf. *Œuvres*, iv. pp. 382, 419, 462.
[2] *De Francicæ linguæ recta pronunciatione*, ed. Tobler, p. 79.

Thus the following seventeenth-century rimes are quite correct to the ear:

Mais sans être savant, et sans *philosopher*,
Amour en soit loué, je n'en suis point en peine:
Où Caliste n'est point, c'est là qu'est mon *enfer*.
(Malherbe, *Œuvres*, i. p. 129.)

L'honneur est un miroir si fragile et si *cher*,
Que le moindre soupçon ne le doit pas *toucher*.
(Mairet, *Silvanire*, Act iii. Sc. 2.)

Hé bien! brave Acomat, si je leur suis si *cher*,
Que des mains de Roxane ils viennent *m'arracher*.
(Racine, *Bajazet*, l. 627.)

Malgré tout son orgueil, ce monarque si *fier*
A son trône, à son lit daigne *l'associer*. (Ibid. l. 467.)

Que serviroit, Seigneur, de vous y *hasarder*?
Suis-je moins que ma sœur fille de *Lysander*?
(Corneille, *Agésilas*, l. 1295.)

The fact that such words are also found in the seventeenth century riming with words in *-air* in which the *ai* = *è* shows clearly the nature of the *e*:

Je voy maint tourbillon sur ma teste *rouler*,
Maint esclair flamboyant fendre l'obscur de *l'air*.
(Montcrestien, *Tragédies*, *Aman*, p. 275.)

Etoient-ce impressions qui pussent *aveugler*
Un jugement si *clair*?
(Malherbe, *Œuvres*, i. p. 30.)

Examiner sa taille, et sa mine, et son *air*,
Et voir quel est l'époux que je veux vous *donner*.
(Corneille, *Menteur*, l. 391.)

The fact that Malherbe and Corneille, both Normans, were the first to carry on the sixteenth-century pronunciation of *r* into the seventeenth century, and in addition a somewhat obscure remark of Ménage in a note to his edition of Malherbe (1666), seem to have led writers to attribute this pronunciation of *r* to a dialectical peculiarity of those two poets, and since then those rimes in which now one of the words has a sounded *r* and the other a silent *r* have been known as *rimes normandes*. That the sixteenth-century pronunciation of *r* was continued during the seventeenth century in sustained prose and in verse is proved by an important remark of Vaugelas[1], who notes that the majority of people who speak in public pronounce not only the *r* of the in-

[1] *Remarques sur la Langue Française*, ii. p. 163.

finitives of the first conjugation, but also the preceding *e very open*. An observation of the grammarian Van der Aa (1622), in which he says that the final consonants can be pronounced at will before a pause, also tends the same way.

At the end of the seventeenth century the modern usage was adopted in verse in every case.

In his *Remarques sur Corneille* Voltaire calls attention to the fact that these so-called *rimes normandes* were justified in the seventeenth century only because they corresponded to the pronunciation of the time, which pronunciation has since changed, and yet, strange to say, he makes use himself of such rimes:

fers : légers (*Zaïre.*)
cher : arracher (*ibid.*)

which only existed for the eye in the eighteenth century as they do now, not only because the *r* was silent in *légers* and *arracher*, but because the *e*'s were of a different nature according as the *r* was sounded or not.

Such rimes are *a fortiori* indefensible in the Romantic poets:

Et c'est pourquoi j'étais le voisin de la *mer*,
J'y regardais — laissant les vagues *écumer*.
(V. Hugo, *Légende des Siècles*, i. p. 47.)

Pour l'erreur, éclairer, c'est *apostasier*,
Aujourd'hui ne naît pas impunément d'*hier*.
(Id., *Contemplations*, ii. p. 74.)

O prêtre! à t'écouter, c'est un fleuve *d'enfer*
Où l'homme ne saurait tomber sans *étouffer*!
(De Laprade, *Odes et Poèmes*, p. 147.)

17. Towards the end of the thirteenth century the group *oi*, whatever its origin, which was then pronounced as now in English (*royal*, *poison*), passing through the stages *òe*, *oè*, became at the end of the fifteenth century *wè*[1], which itself from the beginning of the sixteenth century became, by a double and parallel development, on the one hand *è* and on the other *wa* in pronunciation[2]. Although there are traces of the change of *wè* to *è* earlier, it was only in the

[1] This pronunciation is attested by the orthographic symbols *oe* and *oue*, which occur as early as the thirteenth, and which are quite common in the sixteenth century—*miroer*, *mirouer*, *savoer*, *savouer*, &c. It is interesting to note that it still survives in Canadian French.

[2] Thurot, i. p. 352 ff.

sixteenth century that it became general, especially at court. In the seventeenth century *è* was the usual pronunciation in conversation, and *wè* in more sustained style. The pronunciation *è* has prevailed definitely in the imperfects and conditionals of verbs, in some names of nations and countries (*anglais, français, milanais,* &c., but *danois, suédois,* &c.), and in the following words: *claie, craie, épais, frais, monnaie, paraître, connaître.* Also in the suffix *-aie* in *aunaie, futaie,* &c. The sound *è* was still expressed by the mediaeval *oi* till Voltaire's time, who was the first to use the graphic sign *ai* to render it—in *Zaïre* 1732—though it had previously been proposed by Nicolas Berain in his *Nouvelles Remarques sur la Langue Française* (1675). It was not, however, officially recognized by the Academy till 1835.

In other cases the group *wè* has changed to *wa* (still written *oi*), which goes back to the end of the fifteenth century, and seems at first to have been peculiar to the lower Parisian classes. Although it was combated by successive grammarians as vulgar, it was fully admitted in the eighteenth century, and finally prevailed with the Revolution and the rise of democracy. It has even introduced itself into a few words, such as *moelle* and *poêle*, which originally represented a dissyllabic *oè.*

These remarks explain the following rimes, which go back to a time when *oi* was pronounced *wè* in all the cases concerned. These rimes are of two kinds.

Rimes of two words with *oi* (pronounced *wè*), the *oi* of which did not ultimately follow the same development:

Quand printemps fault et l'esté *comparoit,*
Adoncques l'herbe en forme et force *croist.*
(Clément Marot, *Œuvres*, p. 335.)

Et me suffit vous avoir fait *cognoistre*
Que par le temps mon amour ne peut *croistre.*
(Du Bellay, *Œuv. Chois.*, p. 284.)

Ma colère revient, et je me *reconnois*:
Immolons, en partant, trois ingrats à la *fois.*
(Racine, *Mithridate*, l. 1385.)

Sous leurs pas diligents le chemin *disparoît*;
Et le pilier, loin d'eux, déjà baisse et *décroît.*
(Boileau, *Le Lutrin*, Canto v. l. 91.)

Trop resserré dans les bornes d'un *cloître,*
Un tel mérite au loin se fait *connoître.*
(Gresset, *Ver-Vert*, Canto ii. l. 34.)

Rimes between two words one of which had *oi* (pronounced *wè*), which later resulted in *wa*, and the other an old *ai* (pronounced *è*) or *è* or *ei*:

Le jardinier ne pourra faire *croistre*
Herbe ne fleur sans voir l'œil de leur *maistre*.
(Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 237.)

Peste! les grands talents que votre esprit *possède*!
Dirait-on qu'elle y touche avec sa mine *froide*?
(Molière, *Dépit Amour.*, l. 463.)

Au-dessous des Césars, je suis ce qu'on peut *être*;
A moins que de leur rang le mien ne sauroit *croître*.
(Corneille, *Théodore*, l. 12.)

Quel plaisir d'élever un enfant, qu'on voit *croître*
Non plus comme un esclave élevé par son *maître*!
(Racine, *Andromaque*, l. 1069.)

Quel parti prendre? où suis-je, et qui dois-je *être*?
Sur quel terrain puis-je espérer de *croître*?
(Voltaire, *Le Pauvre Diable*, ll. 1 and 4.)

Such rimes, occasionally found in poets of the nineteenth century, only exist for the eye:

J'ai foulé le bon goût et l'ancien vers *françois*
Sous mes pieds, et, hideux, j'ai dit à l'ombre: *Sois*!
(V. Hugo, *Contemplations*, i. p. 20.)

Comme pour réchauffer ses membres déjà *roides*,
Hélas! ce que la mort touche de ses mains *froides*
Ne se réchauffe plus . . . (Id., *Châtiments*, p. 81.)

The character of the play excuses the archaism in Rostand's *Cyrano de Bergerac*:

Et se dire sans cesse: oh, pourvu que je *sois*
Dans les petits papiers du Mercure *François*.
(Act ii. Sc. 7.)

XXXI. Finally a word may be said of the treatment of Latin and foreign words by modern French poets.

The final consonant of Latin words is generally ignored, in order to facilitate the coupling of such words with the large majority of French masculine rimes:

Marguilliers aux regards vitreux; curés *camus*
Hurlant à vos lutrins: *Dæmonem laudamus*.
(V. Hugo, *Châtiments*, p. 114.)

Approchez-vous; ceci, c'est le tas des *dévots*.
Cela hurle en grinçant un '*benedicat vos*.' (Ibid., p. 35.)

English words are pronounced as far as possible as if they

were French words of similar spelling, except that the final consonants are more often sounded than not:

Nous nous promenions parmi les décombres,
A *Rozel-Tower*,
Et nous écoutions les paroles sombres
Que disait la *mer*. (V. Hugo, *Châtiments*, p. 243.)

David, roi de Stirling, Jean, comte de *Glascow*;
Ils ont des colliers d'or ou des roses au *cou*.
(*Légende des Siècles*, ii. p. 142.)

Car il faut que demain on dise, quand il *passe*:
'Cet homme que voilà, c'est Robert *Lovelace*.'
(Musset, *Prem. Poés.*, p. 337.)

The English pronunciation is adopted for *Shakespeare*:

Horror! horror! horror! comme disait *Shakspeare*,
— Une chose sans nom — impossible à *décrire*.
(Gautier, *Poés. Compl.*, p. 132.)

German words are treated in the same way as English words:

Hélas! reprit Mardoche, un homme sur le *haut*
Du plus pointu des monts, serait-ce le *Jung-Frau*.
(Musset, *Prem. Poés.*, p. 121.)

Such a rime as the following is indefensible:

A vous faire oublier, à vous, peintre et *poëte*,
Ce pays enchanté dont la Mignon de *Goethe*,
Frileuse, se souvient. . . . (Gautier, *Poés. Compl.*, p. 124.)

This one also supposes a ridiculous pronunciation of the word *Huss*:

Car ils ne sont complets qu'après qu'ils sont *déchus*
De l'exil d'Aristide au bûcher de Jean *Huss*.
(V. Hugo, *Contemplations*, i. p. 75.)

CHAPTER IV

THE CESURA

I. The cesura[1], in modern French verse, may be defined as a pause in the interior of the line, dividing the line into so many parts, which pause indicates the end of a rhythmical period and enables the voice to rest after a given number of syllables, of which the last is accented and terminates the word.

The parts of the line divided by the cesura are known as *hémistiches*. The term 'hemistich' (*ἥμισυς*, half; *στίχος*, verse) should etymologically be used only of rhythmical divisions of equal length, as in the classical *Alexandrine* or line of twelve syllables:

Je leur semai de fleurs | le bord des précipices. (Racine.)

But it is often applied for the sake of convenience, and, for lack of a better term, to any verse-members whether of equal or unequal length.

It follows from the definition of the term 'cesura' that only masculine words, or words that are accented on the last syllable, can occur immediately before the cesural pause. Words accented on the last syllable but one, or feminine words, can only occur as the last word preceding the cesura on condition that they end in *e* mute and the first word of the second hemistich begins with a vowel or *h* mute, in which case the *e* mute falls by elision:

Oui, je viens dans son *templ(e)* | adorer l'Éternel. (Racine.)

Un poète est un *mond(e)* | enfermé dans un homme.
(Victor Hugo.)

[1] The word *césure*, borrowed from Latin, and which has been the recognized term since the beginning of the seventeenth century, is not very happy as applied to French verse, nor is the older word *coupe*, the nature of the classical cesura differing essentially from that of French verse. The word *repos* or *reprise d'haleine*, used by Ronsard in the *Abrégé de l'Art Poétique* (*Œuvres*, vii. p. 331), is much more felicitous. Modern theorists still use *coupe* and *repos* by the side of the official *césure*.

Feminine words ending in *-es* or *-ent* cannot therefore occur before the cesura, as they do not suffer elision.

An exception is made, however, in the case of the ending *-aient* of the imperfect indicative and present conditional, and also of the forms *aient* and *soient* of the present subjunctive of *avoir* and *être* respectively, which, as well as the third persons plural of the imperfect indicative and conditional present, are reckoned as masculine words:

Les prêtres ne *pouvaient* | suffire aux sacrifices. (Racine.)
Tous les miens *tenteraient* | la faveur éclatante. (Molière.)
Les feuilles *s'empourpraient* | dans les arbres vermeils. (Hugo.)

Thus the feminine cesura is only apparent and does not really exist in modern French versification.

II. This is true in Modern French of those lines which have only one cesura, but in those lines which can have two cesuras, more especially the *Romantic Alexandrine*, another kind of cesura, called *césure enjambante* or *overflowing cesura*, is found. As the line with more than one cesura was practically invented by Victor Hugo and regularly practised by him and his school for the first time in French poetry, the *césure enjambante* is scarcely ever met with before the Romantic poets.

In the *césure enjambante* the accent falls on the last syllable but one of feminine words, and the feminine *e* (*-e*, *-es*, *-ent*) that follows is carried on into the next hemistich:

Vêtu | de probité *candí|de* et de lin blanc. (V. Hugo.)
Le *tonnér|re*, ce coup de *clŏ|che* de la nuit. (Id.)
On croit *entén|dre* un dieu de *l'abî|me* marcher. (Id.)
Grá|ve, il ne faisait plus à *persón|ne* un reproche. (Id.)

This cesura is a great gain to French poetry, and relieves the monotony produced by the invariable use of the masculine cesura[1].

[1] The *overflowing cesura* is found here and there in Old and Middle French poets in lines with only *one* cesura:

Mais belle *da|me* se doit bien garder. (Conon de Béthune.)
Chascuns se *van|te* d'amer lealment. (Gautier d'Espinal.)
Que la *victoï|re* venoit avec toi. (Eustache Deschamps.)

It is quite common in the Italian *endecasillabo* (and in the Spanish and

By the side of the masculine cesura Old French and Middle French made use of two other kinds of cesuras, both feminine cesuras.

III. The *Epic Cesura* (*césure épique*), so called because it occurs almost exclusively in epic poetry.

In the epic cesura the cesural pause is preceded by a final unelidable feminine syllable which does not count in the number of syllables making up the line, just in the same way as the feminine syllable that ends a line is not reckoned in the measure. In other words, Old and Middle French poets were at liberty to treat the hemistich in the same way as the end of the line:

Bons fut li sie-*cles* | al tens ancïenor. (*Alexis*, l. 1.)
Pois converse-*rent* | ensenble longement. (Id., l. 21.)
Li empere-*re* | Carles de France dulce. (*Roland*, l. 16.)
Dis blanches mu-*les* | fist amener Marsilies. (Id., l. 89.)
Si est l'estoi-*re* | del preu conte Aymeri. (*Aymeri*, l. 15.)

Or in the Alexandrine:

Li rois de sainte gloi-*re* | qui en la crois fu mis. (*Aiol*. l. 2.)
Conquis avons les ter-*res* | en viron et en lé.
(*Gui de Bourgogne*, l. 13.)
Argent ly demandoi-*ent* | bourgeois et escuiier.
(*Hugues Capet*, l. 24.)
Un jorn fut li reis Char-*les* | al saint Denis mostier.
(*Pèlerinage*, l. 1[1].)

Portuguese line of eleven syllables), and for that reason is sometimes known as *césure italienne*:

Pute la *tér*|*ra* che quésto ricève. (Dante.)
Di sélva in *sél*|*va* dal crudél s'involа. (Ariosto.)

[1] A few statistics will show how very frequent the epic cesura is in the O.F. *chansons de geste*. If the first 500 lines of each of the following epics are examined the proportion of epic cesuras works out thus:

Roland = 34 per cent.
Raoul de Cambrai = 39 per cent.
Aymeri de Narbonne = 31 per cent.

The percentage is still larger in those *chansons* composed in Alexandrines:

Charlemagne (*Voyage de*) = 51 per cent.
Aiol = 49 per cent.
Gui de Bourgogne = 45 per cent.

See for further details H. Otten, *Ueber die Caesur im Altfranzösischen*, Greifswald Dissert., 1884.

There are very few assured examples of the epic cesura in the literary lyric poetry of the *trouvères*, but it occurs quite commonly in the popular romances of the eleventh and twelfth centuries:

> Reynauz repai-*re* | devant el premier front.
> (Bartsch, *Rom. und Past.*, p. 1, l. 3.)
> A trente da-*mes* | que avec moi menrai. (Id., l. 21.)

Similarly in semi-popular lyric poetry, such as the *chansons de toile* of Audefrois li Bastars [1].

> Bien fust ore la ter-*re* | de mon pere escillié. (p. 102, l. 25.)
> Son errement li con-*te*, | dont bien etoit certaine.
> (p. 103, l. 75.)

Already in the fourteenth century French poets strove to avoid the epic cesura, and, excepting popular poetry, it becomes rare in the works of the majority of the poets of the fifteenth and the beginning of the sixteenth centuries. It was then that Jean Lemaire de Belges (b. 1473), the best poet of the time, pronounced himself, according to Clément Marot's testimony, against this kind of cesura. In the latter's preface to the *Adolescence Clémentine* we read the following important declaration: . . . *mais l'Adolescence ira devant, et la commencerons par la première eglogue des Bucoliques virgilianes, translatée (certes) en grande jeunesse, comme pourrez en plusieurs sortes congnoistre, mesmement par les couppes femenines que je n'observois encor alors, dont Jehan Lemaire de Belges (en les m'aprenant) me reprint* [2]. On this passage of Marot, prosodists [3] have based the assertion that Lemaire had formulated in his works a direct prohibition of the epic cesura. The conclusion is unwarranted. His works would be searched in vain for any passage that could be construed into an explanation or allusion to any rule of the kind. It is probable that Marot means that he had learnt the lesson from Lemaire's example, whose poetic works only contain five or six instances of epic cesura, or, what is still more probable, that he had received the precept by word of mouth. In any case Marot took the lesson to heart, and, if his early works are excepted, it may be said that he

[1] Cf. Stengel, *Ausgaben und Abhandlungen*, xciv. p. 96 sqq.
[2] *Œuvres*, iv. p. 189.
[3] e. g. Quicherat, p. 327.

studiously avoided the epic cesura, and that its exclusion from French poetry dates from him and was due largely to his influence[1].

The first theorist to declare himself positively against *les couppes feminines, s'ilz ne sont synalimphées* (elided), was Fabri, in the *Grand et Vray Art de Pleine Rhétorique*[2], published in 1521. His opinion was combated by Gracien du Pont in his *Art et Science de Rhétorique metrifiée*[3] (1539), but Du Pont, although his arguments are excellent, was championing a cause already hopelessly lost. Ten years later Marot's action was definitely confirmed and approved by Sibilet for the Alexandrine[4] as well as for the decasyllabic line in an important passage of his *Art Poétique*: *Voilà tout ce que je te puy dire de la couppe femenine, laquelle non observée des anciens, ne de Marot en son jeune eage* (*comme il t'averty mesmes en une epistre liminaire imprimée devant ses œuvres*), *toutefois est aujourd'huy gardée inviolablement par tous les bons Poëtes de ce temps: & la doit estre par toy, ne fut que pour eviter le son absurde, pour lequel sont moins prisés aujourd'huy aucuns Poëtes qui ne l'observent: bien que autrement soient loués de leur composition*[5]. From that date the fate of the epic cesura was sealed, and the isolated examples of it, which occur in a few of the minor poets of the second

[1] Paul Meyer has established that the anonymous author of *Brun de la Montagne* (cf. p. xv of the Introduction of Meyer's edition), a *roman d'aventure* of the fourteenth century, had carefully and consciously avoided the use of the *epic cesura*, thus anticipating Lemaire de Belges by more than a century, but the fact remains that the example of this anonymous author passed unnoticed at the time.

[2] ed. Héron, ii. p. 101. Cf. ii. p. 97 for a fuller statement on the part of Fabri.

[3] fol. 10, v°.

[4] It will be noticed hereafter that the Alexandrine had been almost entirely discarded in the fifteenth and first half of the sixteenth century; the few lines of that measure which occur previous to Clément Marot, however, still present a large proportion of epic cesuras, as, for example, in the *Voyage de Venise* of Jean Marot (1463–1527), Clément's father:

> Ung samedi matin, de May unziesme jour
> Environ les quatre heu-*res*, | le Roy, sans long séjour,
> Faict sonner mettez sel-*les*, | gendarmes à cheval;
> Troupes, tabours reson-*nent* | tant d'amont que d'aval.

See *Œuvres de Jean Marot*, ed. A. Coustelier, Paris, 1723, p. 102 sqq. Cf. also p. 127 sqq. and p. 140 sqq.

[5] ed. 1556, pp. 39–40.

half of the sixteenth century, are due either to carelessness or to technical ignorance.

Whatever may have been the reasons which induced French poets to eschew the epic cesura, it cannot be denied that French poetry has lost in variety by its abandonment [1].

IV. The second variety of feminine cesura found in Old and Middle French is known as the *lyric cesura* (*césure lyrique*), because it occurs almost exclusively in lyrical poetry.

In this kind of cesura the accent which immediately precedes the cesura is made to fall on a syllable atonic by nature, and that syllable is *counted* in the number of syllables composing the line. The explanation of the lyrical cesura is to be found in the fact that every syllable had to have its full value in poetry that was originally intended to be sung to music, otherwise it would not have been adaptable to musical composition:

Mais ma dame | ne quiert si mon mal non.
(De Coucy, No. x. l. 29.)

Ains ke fusse | sospris de cheste amour.
(Conon de Béthune, p. 221, l. 12.)

Se ne fussent | li felon esbahi.
(Gautier d'Epinal, p. 80, l. 16 [2].)

The lyric cesura is especially characteristic of the poets of the fourteenth and fifteenth centuries—Machaut, Froissart, Eustache Deschamps, Alain Chartier, Charles d'Orléans, Villon, &c. A casual reference to any of these poets will afford plenty of examples:

[1] This opinion is shared by many eminent Frenchmen, including Littré and Gaston Paris. The latter says in his *Étude sur le rôle de l'accent latin*, p. 109: *Elle (la loi de ne pas compter une syllabe muette après la pause) était fondée sur une connaissance très juste de la nature de la langue française, et elle avait le mérite, tout en laissant subsister la cadence, d'introduire quelque variété dans la monotonie de nos vers.* All those who read Italian and Spanish poetry, and know what beautiful effects can be attained by the use of the paroxytonic hemistich, will readily endorse the opinion of the famous French philologist.

[2] I have calculated that the percentage of *lyric* cesuras in some of the most important *trouvères* is as follows:

Gautier d'Epinal = 11½ per cent.
Chastelain de Coucy = 6 per cent.
Conon de Béthune = 5½ per cent.

Consequently the lyric cesura is much less frequent in O.F. lyric poetry than is the epic cesura in O.F. epic poetry.

Ceux s'accus*ent* | qui dient mal d'autrui.
(Eustache Deschamps.)

En doit estr*e* | moins d'orgueil surmonté.
(Christine de Pisan.)

Je désir*e* | le jour de jugement. (Alain Chartier.)

Sans les vic*es* | que l'on ne doit avoir. (Ch. d'Orléans.)

Sa personn*e* | par moy fut inhumée. (Villon.)

Nobles homm*es* | francs de quars et de dix. (Ibid.)

It began to lose ground rapidly at the beginning of the sixteenth century, and the fact that it was carefully shunned by Crétin, the most influential poet of the time, was not calculated to improve its position. It still occurs in the poetry of Pierre Gringoire (1480–1544) more especially, and of Jean Marot, as well as in that of a few of their contemporaries, but not a single case occurs in the works of Clément Marot. It is to him consequently that may be ascribed the credit of having banished a cesura from French poetry which, whatever may have been its justification when lyrical poetry was inseparable from music, had become meaningless long before his time.

Occasionally in O.F. and in Middle French hiatus occurs between the final atonic *e* of the lyric feminine cesura and the initial vowel of the second hemistich. Such lines can easily be detected by the fact that if elision were applied they would lack one syllable:

De vos dam*e*, | *a* cui amors me rent.
(De Coucy, p. 62, l. 39.)

Chiere dam*e*, | *a* qui j'ai tout donné.
(Froissart, *Poésies*, ii. p. 406.)

mais pourrir
Y porroi*e* | *a*ttendant que merir
Me deüssiez.
(Christine de Pisan, *Œuv. Poét.* i. p. 87.)

This kind of cesura, termed the *hiatus lyric cesura*, died out about the same time as the ordinary lyric cesura. The only French theorist to mention it is Pierre Fabri, who after combating the feminine cesura in general makes a reservation which, though lacking in preciseness, is interesting as a statement of fact[1]: *Mais il est des termes feminins desquelz l'en est si fort contrainct que necessairement il fault qu'ilz soient en couppe, et feroit l'on bien de s'en abstenir*

[1] *Le grand et vrai art de pleine rhétorique*, ed. Héron, ii. p. 98.

qui pourroit, mais se aulcuns y en avoit et le mot subsequent se commençoit par vocal, encor ne le fault il point synalimpher.

Exemple:

Vierge mere et fille especialle,
Clere estoille, en paradis luysante, &c.

V. Corresponding to the pause in the rhythm there must also be a pause in the sense, and the cesura must mark not only the end of a rhythmical member but also of a syntactic and logical member. In other words, the cesura must not be made to separate words which are closely connected grammatically and logically, such as the article, adjective or preposition, and the noun; the auxiliary and past participle, modal verbs and the infinitive of other verbs, the preposition *de* and the noun, adjective, or participle on which it depends, &c. The principle involved is that if the logical pause were stronger than, and in conflict with, the rhythmical pause the latter would be effaced and thereby the nature of the line rendered unrecognizable. But if the complement of such words fills up the whole of the second hemistich the danger of a rival pause is avoided, and in that case the two words can perfectly well be separated. Thus the following examples are in strict conformity with the rules of the most rigorous of French theorists:

Les prêtres ne pouvaient | suffire aux sacrifices.
(Racine, *Athalie*, l. 12.)

Un jeune enfant couvert | d'une robe éclatante.
(Ibid., l. 508.)

Vous m'en aviez déjà | confié votre joie. (Ibid., l. 867.)

Un bruit, que j'ai pourtant | soupçonné de mensonge.
(Ibid., l. 967.)

Jéhu n'a point un cœur | farouche, inexorable.
(Ibid., l. 1071.)

Tout a fui, tous se sont | séparés sans retour.
(Ibid., l. 1102.)

Ce formidable amas | de lances et d'épées. (Ibid., l. 1180.)

This precept that the meaning must correspond to the rhythmical pause was carefully observed by O. F. poets. Those of the sixteenth century were aware of its importance, and on the whole did not often offend against it. Du Bellay in the *Deffence et Illustration de la Langue Françoyse* says: *J'ay quasi oublié un autre default bien usité et de tresmauvaise*

grace. C'est quand en la quadrature des Vers Heroïques la sentence est trop abruptement couppée, comme: 'Si non que tu en montres un plus seur[1]*,'* and Ronsard expresses the same opinion in the *Abrégé de l'Art Poétique: Sur toute chose je te veux bien advertir, s'il est possible (car toujours on ne faict pas ce qu'on propose), que les quatre premières syllabes du vers commun ou les six premières syllabes des Alexandrins, soient façonnées d'un sens, aucunement parfait, sans l'emprunter du mot suivant. Exemple du sens parfait: 'jeune beauté maistresse de ma vie.' Exemple du vers qui a le sens imparfait: 'L'homme qui a esté dessus la mer*[2]*.'* The first poet to apply Ronsard's recommendation rigorously was Malherbe both in his own poetry and in his criticism of Desportes' verse. Later this principle was formulated by Boileau in the well-known lines of the *Art Poétique*:

> Que toujours dans vos vers le sens coupant les mots
> Suspende l'hémistiche, en marque le repos. (ll. 105-6.)

It was looked upon as binding by all French poets till the beginning of the nineteenth century, since which time it has to a large extent been disregarded, although a not inconsiderable proportion of the infringements generally quoted against the Romantic poets and subsequent poetic schools are due to the fact that theorists have been misled into reading their bicesural lines—the so-called *Romantic Alexandrine* especially—as if they were classical Alexandrines, and consequently only admitted of one pause. Thus[3]:

> L'Alexandrin saisit | la césure, et la mord. (V. Hugo.)
> Et souriait au faible | enfant et l'appelait. (Ibid.)
> Libre, il sait où le bien | cesse, où le mal commence. (Ibid.)

Instead of:

> L'Alexandrin | saisit la césure, | et la mord.
> Et souriait | au faible enfant | et l'appelait.
> Libre, | il sait où le bien cesse, | où le mal commence.

Or:

> L'habilleuse avec des | épingles dans la bouche. (Coppée.)
> Ayez pitié, je n'ai | pas mangé, je vous jure. (Manuel.)

Where obviously the right scanning is:

[1] ed. Person, p. 142. [2] *Œuvres*, vii. p. 331.
[3] Tobler, p. 134.

L'habilleuse | avec des épingles | dans la bouche.
Ayez pitié, | je n'ai pas mangé, | je vous jure.

VI. Now that the nature of the cesura has been explained, it is necessary to establish at what place it may occur in the different French lines.

Before proceeding it should, however, be stated that only those lines that contain more than eight syllables have any fixed and obligatory cesura, the others not being sufficiently long to make a pause in the voice necessary.

1. The line of twelve syllables or *Alexandrine*, from the earliest times till the rise of the Romantic School at the beginning of the nineteenth century, practically invariably received the cesura after the sixth syllable ($6+6$ or $6+6\breve{}$, or also in O. F., with epic cesura, $6\breve{}+6$ or $6\breve{}+6\breve{}$):

Bien sceivent li plusor, | n'en sui pas en doutanche
Qu'il n'eut que .III. gestes | u reaume de Franche
Si fu la premeraine | de Pepin et de l'ange,
L'autre apres, de Garin | de Monglane la franche,
Et la tierche si fu | de Doon de Maience,
Un chevalier vaillant | et de grant sapience.
(*Doon de Mayence*, ll. 2–8.)

Sire, ce n'est pas tout | que d'estre roy de France,
Il faut que la vertu | honore votre enfance;
Car un roi sans vertu | porte le sceptre en vain,
Et luy sert d'un fardeau | qui luy charge la main.
(Ronsard, *Poés. Chois.* p. 362.)

Mais je sens affaiblir | ma force et mes esprits,
Je sens que je me meurs. | Approchez-vous, mon fils,
Dans cet embrassement | dont la douceur me flatte,
Venez, et recevez | l'âme de Mithridate.
(Racine, *Mithridate*, ll. 1693–6.)

It thus falls into two equal parts or hemistichs, and in that form is known as *alexandrin classique*, from the fact that it was brought to perfection by the great poets of the seventeenth century, the classical period of French literature. The two divisions of six syllables could in their turn be subdivided into any two groups of syllables making up six ($3+3$, $2+4$, $4+2$, &c.). In this way it has been calculated that the classical Alexandrine can have as many as thirty-six different kinds of rhythms, though not infrequently the secondary accents, within the two hemistichs on which the variety of rhythm depends, are so slight as compared with that of the medial pause that they are rendered

almost imperceptible. Moreover the subdivision 3 + 3 preponderates to such an extent that it cannot be said that these secondary pauses altogether dispose of the pendulum-like swing of the French classical Alexandrine to which it mainly owes its reputation for monotony. Still the examination of a passage written in the most regular classical Alexandrines will show that this measure is capable of greater rhythmical variety than is generally supposed:

Oui, je viens | dans son temple || adorer | l'Éternel ;
Je viens, | selon l'usage || antique | et solennel,
Célébrer | avec vous || la fameu|se journée
Où | sur le mont Sina || la loi | nous fut donnée.
Que les temps | sont changés ! || Sitôt que | de ce jour
La trompet|te sacrée || annonçait | le retour,
Du temple, | orné partout || de festons | magnifiques,
Le peuple saint | en foule || inondait | les portiques ;
Et tous, | devant l'autel || avec ordre | introduits,
De leurs champs | dans leurs mains || portant | les nouveaux fruits,
Au Dieu | de l'univers || consacraient | ces prémices.
(Racine, *Athalie*, ll. 1–11.)

Or the opening of the second canto of Boileau's *Art Poétique*:

Tel|le qu'une bergère, || au plus beau | jour de fête,
De super|bes rubis || ne charge point | sa tête,
Et, sans mêler | à l'or || l'éclat | des diamants,
Cueille | en un champ voisin || ses plus beaux | ornements :
Telle, | aimable en son air, || mais hum|ble dans son style,
Doit éclater | sans pompe || une élégante | idylle.
Son tour simple | et naïf || n'a rien | de fastueux,
Et n'aime point | l'orgueil || d'un vers | présomptueux.
Il faut | que sa douceur || flat|te, chatouille, éveille,
Et jamais | de grands mots || n'épouvan|te l'oreille.

2. It has already been pointed out that the accents in the body of the hemistichs of the classical Alexandrine were very much less marked than that at the medial cesura. From the O. F. period onwards, however, Alexandrines are occasionally found with other and more important pauses and accents than that after the sixth syllable, which, instead of being cut into two equal halves, present a ternary division, or, in other words, two cesuras instead of one. Those ternary lines are very scarce in O. F., as also in the sixteenth century. A few are found in the *Satires* of Régnier:

S'allonge, | s'accourcit, | ses muscles estendant.
(*Sat.*, i. p. 6.)

J'ay beu chaud, | mangé froid, | j'ay couché sur la dure.
(*Sat.*, ii. p. 11.)

Facile au vice, | il hait les vieux | et les dédaigne.
(*Sat.*, ix. p. 70.)

Such rhythms were carefully avoided by poets of the type of Malherbe and Boileau, as being contrary to the rules of French prosody, but the really great poets of the seventeenth century, Racine and more especially Molière and La Fontaine, allowed their sense of rhythm to get the better of the narrowing canons of the 'Legislators of Parnassus.' Nevertheless such ternary divisions of the Alexandrine in the French classical poets are to be considered as isolated exceptions. The more usual can be classed into three divisions, according as the medial group of syllables contain four, five, or six syllables and the initial and final groups consist of any numbers of syllables, which if added to those of the medial group make up the number twelve:

4 + 4 + 4
Non je ne puis, | tu vois mon trou|ble et ma faiblesse.
(Racine, *Athalie*, l. 435.)

3 + 5 + 4
Est-ce à vous | de prêter l'oreil|le à leurs discours?
(Ibid., *Britannicus*, l. 1434.)

2 + 6 + 4
Et moi | je lui tendais les mains | pour l'embrasser.
(Ibid., *Athalie*, l. 502.)

Examples in Molière:

4 + 4 + 4
Et près de vous | ce sont des sots | que tous les hommes.
(*Œuvres*, iv. p. 422.)

4 + 5 + 3
Dans la prison | qu'on doit vous donner | pour demeure.
(Ibid., iv. p. 524.)

3 + 6 + 3
Et quand même | on pourroit se résoudre | à le faire.
(Ibid., iv. p. 40.)

And in La Fontaine:

4 + 4 + 4
Il n'avait pu | donner d'atteinte | à la volaille.
(*Œuvres*, iii. p. 109.)

3 + 5 + 4
Cela dit, | maître Loup s'enfuit, | et court encor.
(Ibid., i. p. 73.)

4 + 6 + 2
En toutes choses | il faut considérer | la fin. (Ibid., i. p. 219.)

In the eighteenth century, André Chénier was the only poet who seems to have felt the effects which could be gained by the displacement of the principal cesura. He used it rarely and with discretion, but with a full consciousness of its rhythmical value:

Se trouble, | et tend déjà les mains | à la prière.
(*Poésies*, p. 6.)

Le jour | où nous avons reçu | le grand Homère.
(Ibid., p. 25.)

Il se traîne; | et souvent sur la pierre | il s'endort.
(Ibid., p. 44.)

Le rassure, | et le loue, | et flatte sa beauté. (Ibid., p. 93.)

La nymphe l'aperçoit, | et l'arrête, | et soupire.
(Ibid., p. 96.)

But it is due to Victor Hugo and the other Romanticists, more especially Théophile Gautier and Sainte-Beuve, that the *Ternary* or *Romantic Alexandrine*, as it is called, has firmly established its claim in French poetry.

Victor Hugo alludes to this innovation in a famous passage of the poem entitled *Réponse à un Acte d'Accusation*:

Nous faisons basculer la balance hémistiche.
C'est vrai, maudissez-nous. Le vers, qui sur son front
Jadis portait toujours douze plumes en rond,
Et sans cesse sautait sur la double raquette
Qu'on nomme prosodie et qu'on nomme étiquette,
Rompt désormais la règle et trompe le ciseau,
Et s'échappe, volant qui se change en oiseau,
De la cage césure, et fuit vers la ravine,
Et vole dans les cieux, alouette divine.
(*Contemplations*, i. p. 25.)

The most frequent divisions of the *Ternary Alexandrine* in the Romantic poets are the following, the most common of all being 4+4+4 and 3+5+4:

2 + 6 + 4
Saigna | l'humanité gisante | aux quatre veines.
(V. Hugo, *Légende des Siècles*, iv. p. 80.)

Je vois, | l'œil vaguement fixé | sur les passants.
(Ibid., p. 89.)

3 + 6 + 3
L'appelait | de sa voix formidable | au secours.
(Ibid., p. 54.)

A midi | nous avions notre mur | pour frontière.
Ibid., p. 59.)

4 + 6 + 2
D'être pantin | après avoir été | génie ! (Ibid., p. 69.)
La mélodie | encor quelques instants | se traîne.
(Ibid., p. 129.)

3 + 5 + 4
S'ouvre à moi | comme un gouffre obscur | au fond d'un autre.
(Ibid., p. 68.)
Il est nuit. | La cabane est pau|vre, mais bien close.
(Ibid., p. 120.)

4 + 5 + 3
Toute la plai|ne fut un abî|me fumant. (Ibid., p. 58.)
La mort accourt | avec la rumeur | d'une foule.
(Ibid., p. 97.)

4 + 4 + 4
On devinait | derrière un voile | un choc affreux.
(Ibid., p. 61.)
Dans les brisants, | parmi les la|mes en démence.
(Ibid., p. 120.)

Variations are also found, especially in dialogue, in which the medial group consists of seven or even of eight syllables:

1 + 7 + 4
Fière, | et faisant sonner la gloi|re dans le cuivre.
(Ibid., p. 63.)

2 + 7 + 3
Tel homme, | à quelque crime effroya|ble rêvant.
(Ibid., p. 71.)

3 + 7 + 2
Tout un peup|le sous qui l'effondrement | s'écroule.
(Ibid., p. 97.)

1 + 8 + 3
Va, | j'en ai respiré le parfum, | c'est assez !
(*Hernani*, l. 671.)

2 + 8 + 2
Messieurs ! | Avons-nous fait cela pour ri|re ? Quoi !
(Ibid., l. 258.)

These ternary lines were used comparatively sparingly even by the Romantic poets to produce special effects by the side of the classical Alexandrines, which in Victor Hugo preponderate in the ratio of about four to three.

The following passage furnishes an example of their normal use by Victor Hugo:

Ils se battent — | combat terrible ! — | corps à corps.
Voilà déjà longtemps | que leurs chevaux sont morts ;
Ils sont là seuls | tous deux | dans une île du Rhône.
Le fleuve à grand bruit | roule un flot | rapide et jaune,

Le vent trempe en sifflant | les brins d'herbe dans l'eau.
L'archange saint Michel | attaquant Apollo
Ne ferait pas un choc | plus étrange et plus sombre.
Déjà bien avant l'aube, | ils combattent dans l'ombre.
Qui, cette nuit, | eût vu s'habiller | ces barons,
Avant que la visière | eût dérobé leurs fronts,
Eût vu deux pages blonds, | roses comme des filles,
Hier, c'étaient deux enfants | riant à leurs familles,
Beaux, charmants; | — aujourd'hui, | sur ce fatal terrain,
C'est le duel effrayant | de deux spectres d'airain,
Deux fantômes | auxquels le démon | prête une âme,
Deux masques dont les trous | laissent voir de la flamme.
Ils luttent, noirs, muets, | furieux, acharnés.
Les bateliers pensifs | qui les ont amenés
Ont raison d'avoir peur | et de fuir dans la plaine,
Et d'oser, de bien loin, | les épier à peine:
Car de ces deux enfants, | qu'on regarde en tremblant,
L'un s'appelle Olivier | et l'autre a nom Roland.

(V. Hugo, *Légende des Siècles*, i. p. 217.)

In the following passage, on the other hand, the Romantic Alexandrine is used by Victor Hugo almost as frequently as the classical Alexandrine:

Quand je sortis du collè|ge, du thème,
Des vers latins, | farouche, | espèce d'enfant blême
Et grave, | au front penchant, | aux membres appauvris,
Quand, | tâchant de comprendre et de juger, | j'ouvris
Les yeux | sur la nature et sur l'art, | l'idiome,
Peuple et noblesse, | était l'ima|ge du royaume;
La poésie | était la noblesse; | un mot
Était un duc et pair, | ou n'était qu'un grimaud;
Les syllabes pas plus | que Paris et que Londre
Ne se mêlaient; | ainsi mar|chent sans se confondre
Piétons et cavaliers | traversant le pont Neuf;
La langue était l'état | avant quatre vingt-neuf;
Les mots, bien ou mal nés, | vivaient parqués en castes
Les uns, nobles, hantant | les Phèdres, les Jocastes;
Les Mérope, | ayant le décorum | pour loi,
Et montant à Versaille | aux carrosses du roi;
Les au|tres, tas de gueux, | drôles patibulaires,
Habitant les patois; | quelques-uns aux galères
Dans l'argot; | dévoués | à tous les genres bas;
Déchirés en haillons | dans les halles; sans bas,
Sans perru|que; créés pour la prose | et la farce;
Populace du style | au fond de l'ombre éparse;
Vilains, rustres, croquants, | que Vaugelas leur chef
Dans le bagne Lexique | avait marqué d'une F;
N'exprimant que la vie | abjecte et familière,
Vils, dégradés, flétris, | bourgeois, bons pour Molière,
Racine regardait | ces marauds de travers;
Si Corneille en trouvait | un blotti dans son vers,

Il le gardait, | trop grand pour di|re: Qu'il s'en aille;
Et Voltaire criait| : Corneille s'encanaille.
(*Contemplations*, i. p. 21.)

The Romanticists have never used the ternary Alexandrine exclusively, even to compose very short poems, whereas the classical Alexandrine was not infrequently employed by them, unmixed with ternary lines, in plaintive elegiac pieces where its somewhat monotonous movement is in perfect harmony with the sentiments expressed:

C'est bien elle toujours, | elle que j'ai connue
Au sortir de l'enfance, | à quinze ans, ingénue,
Folâtre, insouciante, | ignorant sa beauté,
S'ignorant elle-même, | et jetant de côté,
De peur qu'une pensée | amère ne s'éveille,
Souci du lendemain, | souvenir de la veille.
Mais je ne verrai plus | ses grands yeux expressifs
Vers les miens s'élever | et s'abaisser pensifs! . . .
Mais je ne pourrai plus, | sous la croisée, entendre
De sa voix douce au cœur | le son léger et tendre
S'échapper de sa lèvre, | ainsi qu'un chant divin
D'une harpe magique. | Hélas! et c'est en vain
Qu'en longs transports d'amour, | en vifs élans de flamme,
J'ai dépensé pour elle | et mes jours et mon âme!
(Théophile Gautier, *Poésies Complètes*, i. p. 50.)

Or in the elegy of Victor Hugo, entitled *Claire*, of which a few lines are quoted:

Quand nous en irons-nous | où vous êtes, colombes,
Où sont les enfants morts | et les printemps enfuis,
Et tous les chers amours | dont nous sommes les tombes,
Et toutes les clartés | dont nous sommes les nuits?
Vers ce grand ciel clément | où sont tous les dictames,
Les aimés, les absents, | les êtres pures et doux,
Les baisers des esprits | et les regards des âmes,
Quand nous en irons-nous? | quand nous en irons-nous?
(*Contemplations*, ii. p. 168.)

It will have been noticed in the Romantic Alexandrines quoted above, that although the cesura no longer falls after the sixth syllable, yet the sixth syllable invariably has a tonic accent and terminates the words, as in the Classical Alexandrine. Thus the classical cesura is not entirely suppressed by the two cesuras of the ternary Alexandrine, but only weakened, so that the ear can instinctively recognize the number of syllables composing the line—the real object of the cesura in a metrical system which, like the French, is founded on syllabism principally. This condition was

rigorously observed by Victor Hugo and the other Romanticists. Banville and some of the Parnassiens, however, have occasionally disregarded it, and allowed the sixth syllable to be represented by the weakest of words—proclitic or enclitic words, and consequently atonic:

C'est un sage, c'est *un* superbe esprit tranquille.
(De Banville, *Les Exilés*, p. 44.)

Torture encor par *la* douleur et par la joie. (Ibid., p. 93.)

Le submergent comme *un* assaut de mille loups.
(Leconte de Lisle, *Poèm. Trag.*, p. 12.)

Ceint des palmes et *des* éclairs de cent batailles.
(Ibid., p. 23.)

Qui s'enivrent de *la* lumière de midi. (Ibid., p. 37.)

Et la haine, dans *ses* entrailles, brûle et gronde.
(Ibid., p. 69.)

Sous les astres, sous *les* rayons et sous les palmes.
(Coppée, *Poésies*, i. p. 16.)

Tu t'alanguis dans *une* atmosphère étouffante. (Ibid., p. 53.)

L'enfant chevauche *sur* une épée à deux mains.
(Ibid., p. 69.)

This fault is still more frequent in Verlaine and his group:

Elle passe, sous *les* ramures assombries.
(Verlaine, *Choix de Poésies*, p. 66.)

De mes ennuis, de *mes* dégoûts, de mes détresses.
(Ibid., p. 9.)

Chaque alouette *qui* va et vient m'est connue. (Ibid., p. 8.)

Pour elle seule, et *les* moiteurs de mon front blême.
(Ibid., p. 11.)

Vers des serpolets qu'*un* ciel clair vient arroser.
(Ibid., p. 182.)

Some of the Symbolists have gone a step further by placing a mute *e* at the sixth syllable, or even making the sixth syllable coincide with an atonic syllable in the body of a word:

Et tout à coup l'ombre des feuilles remuées.
(Jean Moréos, *Poésies*, p. 92.)

Démon Concept, tu t'*é*riges et tu suspends
Les males heures . . . . (Ibid., p. 32.)

Les lourds désirs plus cornus que des égipans.
(Ibid., p. 32.)

3. In the decasyllabic line, or line of ten syllables, the

cesura falls after the fourth syllable, alike in Old, Middle, and Modern French (4+6 or 4+6˘, or also in O. F., with epic cesura, 4˘+6 or 4˘+6˘):

A ceste estoire | dire me plest entendre,
Ou l'en puet molt | sens et essenple prendre;
Si vueil un pou | de m'escience espendre,
Por ce que cil | si fet trop a reprendre
Qui set le sens | et ne le veut aprendre,
Car sens reponz, | ce vos di sanz mesprendre,
Senble le feu | que l'en cuevre de cendre,
Qui desoz art | et flanbe ne puet rendre;
Et por ici | dirai, sans plus atendre,
Del plus preudome | qui fust puis Alexandre.
(*Aymeri de Narbonne*, ll. 1–10.)

Frères humains, | qui après moi vivez,
N'ayez les cueurs | contre nous endurciz,
Car, si pitié | de nous pouvres avez,
Dieu en aura | plustost de vous merciz.
Vous nous voyez | cy attachez cinq, six:
Quant de la chair, | que trop avons nourrie,
Elle est piéça | dévorée et pourrie,
Et nous, les os, | devenons cendre et pouldre,
De nostre mal | personne ne s'en rie,
Mais priez Dieu | que tous nous vueille absoudre.
(Villon, *Œuvres*, p. 154.)

Dedans un pré | je veis une Naïade
Qui comme fleur | marchoit dessus les fleurs,
Et mignottoit | un bouquet de couleurs
Echevelée | en simple vertugade.
Dès ce jour-là | ma raison fut malade,
Mon front pensif, | mes yeux chargez de pleurs,
Moi triste et lent: | tel amas de douleurs
En ma franchise | imprima son œillade.
Là je senty | dedans mes yeux couler
Un doux venin, | subtil à se mesler
Au fond de l'âme, | et depuis cet outrage,
Comme un beau lis, | au mois de juin, blessé
D'un rais trop chaud, | languit à chef baissé,
Je me consume | au plus verd de mon âge.
(Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 8.)

O souvenirs! | trésor dans l'ombre accru!
Sombre horizon | des anciennes pensées!
Chère lueur | des choses éclipsées!
Rayonnement | du passé disparu!
Comme du seuil | et du dehors d'un temple,
L'œil de l'esprit | en rêvant vous contemple!

Quand les beaux jours | font place aux jours amers,
De tout bonheur | il faut quitter l'idée.
Quand l'espérance | est tout à fait vidée,
Laissons tomber | la coupe au fond des mers.

L'oubli! l'oubli! | c'est l'onde où tout se noie;
C'est la mer sombre | où l'on jette sa joie.
(V. Hugo, *Contemplations*, i. p. 130.)

4. Sometimes the cesura has been placed after the fifth syllable (5+5) by certain of the poets of the nineteenth century—Brizeux, Alfred de Musset, Manuel, Sully-Prudhomme, Coppée, &c. Thus in the famous *chanson* of Alfred de Musset:

J'ai dit à mon cœur, | à mon triste cœur:
N'est-ce point assez | d'aimer sa maîtresse?
Et ne vois-tu pas | que changer sans cesse,
C'est perdre en désirs | le temps du bonheur?

Il m'a répondu: | Ce n'est point assez,
Ce n'est point assez | d'aimer sa maîtresse;
Et ne vois-tu pas | que changer sans cesse
Nous rend doux et chers | les plaisirs passés?...
(*Premières Poésies*, p. 163.)

And frequently by Leconte de Lisle in the *Poèmes Antiques*:

Satyres ni Pans | ne troublent les danses.
Un jeune homme ceint | d'un myrte embaumé
Conduit de la voix | le chœur animé;
Eros et Kypris | règlent les cadences,
Satyres ni Pans | ne troublent les danses:
Des pieds délicats, | un sol embaumé.
(*Poèmes Antiques*, p. 227.)

This variation of the decasyllabic line is occasionally found in O. F. popular lyric poetry:

A un ajornant | por oir les chans
De ces oxillons, | m'alai chevachant
Lou sentier d'amors: | selon un pendant
Trovai Bone-Amor | florettes coillant &c.
(Bartsch, *Rom. und Past.*, p. 104.)

In the sixteenth century it was only attempted once, by Bonaventure des Periers, who called it by the burlesque name of *Tarataintara*, probably an onomatopoeic of what he took to be its rhythmical movement. Whatever may have been his reasons, he evidently had no idea of the character of this variety of the decasyllabic line, as will be seen from a quotation of a few lines of the poem in which he tried to apply it:

Caresme prenant, | c'est pour vray le diable,
Le diable d'enfer | plus insatiable,

Le plus furieux, | le plus dissolut,
Le plus empeschant | la voie de salut,
Que diable qui soit | au profond manoir
Où se tient Pluton, | ce roy laid et noir;
C'est le desbaucheur | des malings espritz,
Qui souz forte main | sont liez et pris, &c.
(*Œuvres*, i. p. 169.)

It was so completely forgotten that, when the Abbé Desmarais used it again at the end of the seventeenth century in an epistle, he was under the impression that he was the inventor of a new measure. He, too, found no imitators, and it was not till the nineteenth century that the division 5 + 5 was firmly established, although it still remains the exception and is almost wholly confined to short elegiac pieces, having the same advantage for such poems as the regular classical Alexandrine.

5. Besides these two kinds of decasyllabic lines, a third variety is occasionally found in a few O. F. poems, with the cesura after the sixth syllable (6 + 4). This division occurs here and there in O. F. lyric poetry, in parts of the *Jeu de Saint-Nicolas* of Jehan Bodel, and also in about a third (4,000 lines) of the *chanson de geste* of *Aiol et Mirabel*:

François sont orgellous, | demesure,
Laidengier le vauront | et ramproner,
Il nel poroit soufrir | ne endurer,
Tost respondroit folie, | car petit set,
Si l'aroient li Franc | tost afolet, &c. (ll. 147 sqq.)

Of classical modern poets Voltaire is the only one to have applied this treatment of the decasyllabic line. It occurs in his comedies mixed with the ordinary 4 + 6:

Nous en sommes fort près, | et notre gloire
N'a pas le sou. (*La Prude*, Act i. Sc. 3.)

Il ne repose point, | car je l'entends. (Ibid. Act iii. Sc. 4.)

Since then it has been totally abandoned[1].

The other lines that have a cesura are of comparatively rare occurrence.

[1] Ephraïm Mikhaël (1866–90) has shown that French poets were wrong to completely shun this division of the decasyllabic line:

C'est un soir de silence | et de deuil tendre;
Tous les lys du jardin | tremblent un peu;
Les ormes de l'allée | ont l'air d'attendre:
On dirait que les vents | pleurent un dieu.
(Quoted by Le Goffic et Thieulin, p. 88.)

6. The line of eleven syllables has generally been used with the cesura after the fifth syllable (5 + 6):

Enfin, faites tant | et si souvent l'aumône
Qu'à ce doux travail | ardemment occupé,
Quand vous vieillirez, | tout vieillit, Dieu l'ordonne,
Quelque ange en passant | vous touche et vous moissonne
Comme un lis d'argent | pour la Vierge coupé.
(Mme. Desbordes-Valmore, *Poésies*, ii. p. 62.)

Les sylphes légers | s'en vont dans la nuit brune
Courir sur les flots | des ruisseaux querelleurs,
Et jouant parmi | les blancs rayons de lune,
Voltigent riants | sur la cime des fleurs.
(Théodore de Banville, *Petit Traité*, p. 17.)

Soyons deux enfants, | soyons deux jeunes filles
Éprises de rien | et de tout étonnées,
Qui s'en vont pâlir | sous les chastes charmilles
Sans même savoir | qu'elles sont pardonnées.
(Verlaine, *Choix de Poésies*, p. 118.)

The hendecasyllabic line was also divided in this way by those poets of the Renaissance who strove to compose Sapphic odes and only succeeded in writing ordinary French lines of eleven syllables[1]:

Que j'estois heureux | en ma jeune saison,
Avant qu'avoir beu | l'amoureuse poison!
Bien loin de souspirs, | de pleurs et de prison,
Libre je vivoy.
(Ronsard, *Œuvres*, ii. p. 376.)

A few modern poets have experimented with the division 6 + 5:

O marinier joli, | je veux passer l'onde;
Je veux voir avec toi | les pays chantants
Où les beaux amoureux | sont toujours constants.
Le soleil est tombé | dans la mer profonde.
(Jean Richepin, *La Mer*, p. 226.)

Other modern poets, principally Verlaine, have introduced a double cesura in this kind of line—one after the third, and the other after the seventh syllable (3 + 4 + 4). This seems the best division of the hendecasyllabic line:

La triste|sse, la langueur | du corps humain
M'attendri|ssent, me fléchi|ssent, m'apitoient,
Ah! surtout | quand des sommeils | noirs le foudroient,
Quand des draps | zèbrent la peau, | foulent la main!
(Verlaine, *Sagesse*, p. 110.)

[1] See chap. xi. p. 298.

Verlaine also presents other examples of ternary divisions of this line:

Et la bonté | qui s'en allait | de ces choses
Etait puissan|te et charman|te tellement
Que la campa|gne autour | se fleurit de roses
Et que la nuit | paraissait | en diamants.
(*Choix de Poésies*, p. 260.)

The hendecasyllabic line is occasionally found in O. F. with the cesura after the seventh syllable (7 + 4), as in these verses of Richard de Semilly:

Vers li me tres, si li dis | 'suer, dites moi,
Por quoi parles vos d'ami? | est ce desroi?'
'Sire, je le vos dirai | mult bien por quoi:' &c.
(Bartsch, *Rom. und Past.*, p. 80.)

7. In the line of nine syllables the cesura is generally placed after the third or fifth syllable (3 + 6 or 5 + 4):

Et mon âme | et mon cœur en délires
Ne sont plus | qu'une espèce d'œil double
Où tremblote | à travers un jour trouble
L'ariette, | hélas! de toutes lyres!
(Verlaine, *Choix de Poésies*, p. 115.)

The division 5 + 4 is more frequent:

Mais l'ombre toujours | entend frémir
Ta plainte qui meurt | comme étouffée,
Et tes verts roseaux | tout bas gémir,
Fleuve qu'a rougi | le sang d'Orphée.
(Théodore de Banville, *Cariatides*, p. 49.)

Moi je vous ai vus, | vierges rivages
Aux parfums calmants, | aux bois épais,
Où chantent des chœurs | d'oiseaux sauvages,
Où rêve l'oubli | qu'endort la paix.
(Jean Richepin, *La Mer*, p. 261.)

The cesura is sometimes placed after the fourth syllable (4 + 5), as in these lines of Fernand Gregh:

Ne pleure pas, | ô ma triste enfant,
Mon grand amour | veille et te défend.

Le vent est froid, | le foyer sans flammes,
Mais chauffons-nous | au feu de nos âmes.

Si le silence | est sombre et méchant,
Que nos baisers | nous soient comme un chant,

Un chant léger | qui berce la nuit,
Qui bercera | notre sombre ennui.
(*La Maison de l'Enfance*, p. 48.)

This division is found combined with 3+6 in a song of Malherbe of which the first strophe is given:

Sus debout | la merveille des belles,
Allons voir | sur les herbes nouvelles
Luire un émail, | dont la vive peinture
Défend à l'art | d'imiter la nature. (*Œuvres*, i. p. 226.)

The most effective division of the line of nine syllables is the one which separates it into three equal parts by the use of a double cesura:

La Musique | aujourd'hui | pourrait dire
Ce que j'ai | dans le cœur | de tristesse:
C'est un chant | qui s'élève | et s'abaisse,
C'est le thrène | au lointain | d'une lyre;
Un refrain | au retour | monotone
Et si doux | qu'on dirait | du bonheur,
Mais où vient | se briser | en mineur
Un arpège | éploré | qui s'étonne.
(Fernand Gregh, *La Maison de l'Enfance*, p. 145.)

The ternary division is also occasionally found in O. F. lyric poetry:

Je ne sai | dont li maus | vient que j'ai,
Mais ades | loiaument | amerai.
(Bartsch, *Rom. und Past.*, p. 82.)

Still scarcer than the lines of eleven and nine syllables are those lines with a number of syllables exceeding that of the Alexandrine.

8. The line of thirteen syllables is very rare in O. F. In the seventeenth century it is found in a bacchic song of the burlesque poet Scarron with the cesura after the fifth syllable (5+8):

Sobres, loin d'ici, | loin d'ici, buveurs d'eau bouillie;
Si vous y venez, | vous nous ferez faire folie . . .
Vous qui les oiseaux | imitez en votre breuvage,
Puissiez-vous aussi | leur ressembler par le visage! . . .
Jetons nos chapeaux, | et nous coiffons de nos serviettes,
Et tambourinons | de nos couteaux sur nos assiettes[1].

But it was not till the late nineteenth century that this measure was really tested. Théodore de Banville affords one or two examples of it, also with the cesura after the fifth syllable:

Le tigre indien, | le lynx, les panthères tachées,
Suivent devant lui, | par des guirlandes attachées,

[1] Quoted by Quicherat, p. 547.

Les chèvres des monts, | que, réjouis par de doux vins,
Mènent en dansant | les satyres et les Sylvains.
(*Petit Traité*, p. 18.)

The second parts of these lines seem to drag somewhat, and, as if conscious of this, Richepin tried the division 6 + 7:

Dans l'ombre autour de moi | vibrent des frissons d'amour,
Venu je ne sais d'où | parmi les senteurs salines
Traîne un vol de parfums, | œillets, roses, miel, pralines.
Le vent voluptueux | roule un chœur de voix câlines,
Dans l'ombre autour de moi | vibrent des frissons d'amour.
(*La Mer*, p. 239.)

The Décadents and Symbolistes have used varying cesuras in the same piece, not infrequently with good effect, as Verlaine in the following stanzas in which the ternary division preponderates:

Simplement, | comme on verse un parfum | sur une flamme
Et comme un soldat | répand son sang | pour la patrie,
Je voudrais | pouvoir mettre mon cœur | avec mon âme
Dans un beau cantique | à la sainte Vierge Marie.

Mais je suis, hélas! | un pauvre pécheur | trop indigne,
Ma voix hurlerait | parmi le chœur | des voix des justes:
Ivre encore | du vin amer | de la terrestre vigne,
Elle pourrait offenser | des oreilles augustes.
(*Choix de Poésies*, p. 276.)

The few modern poets who have attempted the line of fourteen syllables have generally placed the cesura after the sixth syllable (6 + 8):

Aussi la créature | était par trop toujours la même,
Qui donnait ses baisers | comme un enfant donne des noix;
Indifférente à tout, | hormis au prestige suprême
De la cire à moustache | et de l'empois de faux cols droits.
(Verlaine, *Œuvres Compl.*, ii. p. 322.)

The least inharmonious division of this line is the ternary division with the first cesura after the fourth syllable and the second after the eighth (4 + 4 + 6), preferably with feminine ending.

This treatment of the line was invariably followed by the few O. F. poets who used this measure:

Mahom reni, | k'en enfer trait, | ki lui sert et honure;
En Jesu crei, | Jesu reclaim, | Jesus m'haid e sucure.
(*St. Auban*[1], ll. 607–8.)

[1] Quoted by Tobler, p. 127.

9. The line of fifteen syllables occurs only in the so-called *vers baïfins*, with the cesura after the seventh syllable (7 + 8) and feminine rime:

. . . . . .

Muse, royne d'Elicon, | fille de memoire, ô déesse,
O des poëtes l'appuy, | favorise ma hardiesse.
Je veu donner aux François | un vers de plus libre accordance
Pour le joindre au luth sonné | d'une moins contrainte cadance.
Fay qu'il oigne doucement | des oyans les pleines oreilles,
Dedans degoutant flateur | un miel douceureux à merveilles.
Je veu d'un nouveau sentier | m'ouvrir l'honorable passage
Pour aller sur vostre mont | m'ombroyer sous vostre bocage,
Et ma soif desalterer | en vostre fonteine divine
Qui sourdit du mont cavé | dessous la corne Pegasine . . .

(Baïf, *Poés. Chois.*, p. 23.)

Lines of more than fifteen syllables are not found in French poetry, if we except the experiments of the boldest of the Symbolists and Vers-Libristes, who occasionally mix verses of fourteen, fifteen, sixteen, or even a larger number of syllables with shorter measures in the same piece[1].

[1] Cf. Gustave Kahn, *Premiers Poèmes*, Paris, 1897.

CHAPTER V

ENJAMBEMENT OR OVERFLOW

I. *Enjambement* is the overflowing of a clause begun in the one line into the next line or a subsequent line.

II. *Enjambement* has at all times been freely admissible in the octosyllabic line. The reason is that it would not be possible, without the greatest monotony, invariably to contain the phrase within so short a period. But *enjambements* such as the following have always been looked upon as forced even in the octosyllabic line[1]:

N'i a nul d'aus deus qui n'ait *un*
Baston cornu de cornelier. (*Ivain*[2], l. 5506.)

Comme un larrong; car il fut *des*
Escumeurs que voyons courir.
(Villon, *Œuvres*, p. 36.)

Chaque wagon est un salon
Où l'on cause bas et d'où *l'on*
Aime à loisir cette nature
Faite à souhait pour Fénelon.
(Verlaine, *Choix*, p. 139.)

III. In the decasyllabic line overflow is very rarely employed in Old French, and never in the popular or National Epic. Since the Middle French period, however, it has been admissible to use *enjambement* in that measure, provided the overflow takes up the whole of the next line or extends as far as the cesura:

[1] Some O.F. poets even went so far as to occasionally stop the line in the middle of a word, as is sometimes done in English doggerel:

Mais la matiere pas de liege
Ne fu de quoy elle estoit faite,
Ains de blanc yvoire *parfaite-*
ment belle fu.

(*Chemin de lonc estude*, l. 2272. Quoted by Tobler, p. 25.)

[2] Quoted by Tobler, p. 24.

Se vous clamons, frères, pas n'en devez
Avoir desdaing, quoyque fusmes occis
Par justice. Toutesfois, vous sçavez
Que tous les hommes n'ont pas bon sens assis.
(Villon, *Œuvres*, p. 154.)

Lors sire Rat va commencer à mordre
Ce gros lien; vray est qu'il y songea
Assez long temps, mais il le vous rongea
Souvent et tant, qu'à la parfin tout rompt.
(Marot, *Œuvres*, p. 39.)

Examples are still more frequent in the poets of the Renaissance:

Dessous le pas du soldat qui chemine
Vole une poudre, et, sous le pied qui fuit
Pour s'embarquer, la terre fait un bruit.
(Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 178.)

En ce chasteau par bandes fresmissoient
Prompts serviteurs, dont les uns tapissoient
De tapis d'or les superbes murailles,
Longs arguments d'anciennes batailles;
Autres de rang sur la place apportoient
Tapis ouvrez; les autres apprestoient
Les licts enflez de couvertures velues. (Ibid. p. 191.)

Je te salue, eternel guerdonneur
Des preux guerriers; par toy leur bel honneur
Florit encor, et non fany par l'âge
De jour en jour florira davantage.
(Baïf, *Poés. Chois.*, p. 24.)

Instances occur also in the classical poets, and more plentifully in those of the nineteenth century:

Qui vous retient? allez; déjà l'hiver
A disparu; déjà gronde dans l'air
L'airain bruyant, ce rival du tonnerre.
(Voltaire, *Le Pauvre Diable*, ll. 13–15.)

Très rarement les antiques discretes
Logeoient l'oiseau; des novices proprettes
L'alcôve simple étoit plus de son goût.
(Gresset, *Ver-Vert*, Canto i. p. 6.)

Quoiqu'on soit femme, il faut parfois qu'on lise
Dans le latin . . .
Pour lui traduire un psaume, bien souvent
Je me penchais sur son livre à l'église.
(V. Hugo, *Contemplations*, i. p. 36.)

And in the decasyllabic line with the pause after the fifth syllable:

Moi j'errais tout seul, promenant ma plaie
Au long de l'étang, parmi la saulaie.
(Verlaine, *Choix*, p. 23.)

IV. For the Alexandrine the case is more complicated. With regard to the Old French period the same applies as to the line of ten syllables, and, as the Alexandrine was practically discarded during the Middle French period, the history of overflow in that measure really only begins with the poets of the second half of the sixteenth century. The latter introduced *enjambement* freely in the Alexandrine, without any of the restrictions applying to the decasyllabic, although with them the most frequent overflow is that extending as far as the end of the first hemistich:

On dit que Jupiter, fasché contre la race
Des hommes, qui vouloient par curieuse audace
Envoyer leurs raisons jusqu'au ciel, pour sçavoir
Les hauts secrets divins que l'homme ne doit voir,
Un jour, estant gaillard, choisit pour son amie
Dame Presomption, la voyant endormie
Au pied du mont Olympe; et, la baisant, soudain
Conceut l'Opinion, perte du genre humain;
Cuider en fut nourrice, et fut mise à l'escolle
D'Orgueil, de Fantaisie et de Jeunesse folle.
(Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 354.)

Souvent on les a veu sur le somet s'éprendre
De ceux qui vont la nuit, mesme on les a veu pendre
Alentour de leur barbe, et par flambeaux épars,
Comme larmes de feu, briller de toutes pars.
(Baïf, *Poés. Chois.*, p. 13.)

Elle boust, elle escume, et suit en mugissant
Ce monstre. (Garnier, *Hippolyte*, l. 2025.)

Toute guerre est cruelle, et personne ne doit
L'entreprendre. (Id., *Troade*, l. 407.)

Mais ores te voicy dans la raze campaigne,
Où, gaillarde, tu peux, comme un genet d'Espaigne
Qui, rompant son licol et ses fers empeschants,
Brusquement courageux, gagne la clef des champs,
T'esbattre. (Du Bartas, p. 281[1].)

The dramatist Jodelle especially used overflow with greater frequency and boldness than any of his contemporaries:

Que plus tost ceste terre au fond de ses entrailles
M'engloutisse à present, que toutes les tenailles

[1] See *Contemporains de Ronsard*, p. 278.

De ces bourrelles Sœurs, horreur de l'onde basse,
M'arrachent les boyaux, que la teste on me casse
D'un foudre inusité, qu'ainsi je me conseille,
Et que la peur de mort entre dans mon oreille!
(*Cléopâtre*, Act i. l. 215 sqq.)

And still more markedly in *Didon*, in the Queen's speech at the end of Act ii:

Je l'ay, je l'ay receu, non en mon amitié
Seulement, mais (hélas! trop folle) en la moitié
De mon royaume aussi; j'ay ses compagnons mesme
Ramené de la mort. Ha! d'une couleur blesme
Me prend par tout le corps, et presque les fureurs
Me jettent hors de moy, après tant de faveurs.
Maintenant, maintenant il vous a les augures
D'Apollon; il vous a les belles avantures
De Lycie; il allègue et me paye en la fin
D'un messager des dieux qui haste son destin.

It is possible, as some have surmised, that the poets of the second half of the sixteenth century were influenced in their use of overflow by the example of certain Italian poets of the time, but a statement of Ronsard in the preface of his epic poem *La Franciade* places the fact beyond all doubt that their models were the classical poets: *J'ay esté d'opinion en ma jeunesse*, says Ronsard, *que les vers qui enjambent l'un sur l'autre n'estoient pas bons en nostre poésie; toutes fois j'ay cognus depuis le contraire par la lecture des autheurs grecs et romains comme*

Lavinia venit
Litora[1].

Overflow continued to be used in the Alexandrine by a few belated Ronsardists till the beginning of the seventeenth century, notably by Régnier in his *Satires*:

Sans juger nous jugeons, estant nostre raison
Là-haut dedans la teste, où, selon la saison
Qui regne en nostre humeur, les brouillars nous embrouillent
Et de lievres cornus le cerveau nous barbouillent.
(*Sat.* ix. p. 73.)

Car, puisque la fortune aveuglement dispose
De tout . . . (*Sat.* iv. p. 28.)

V. But with the advent of Malherbe a complete change came over the attitude of French poets with regard to the

[1] *Œuvres*, iii. p. 26.

use of overflow. In his Commentary on Desportes' poems[1] Malherbe criticizes severely the following lines, among others, as *vers suspendus*:

> En la nuit seulement se corrompt la matière
> Qui tient des éléments;
> J'ai mis du côté droit maint branchage assemblé
> D'olivier et de myrte;
> Et que j'osai penser la superbe entreprise
> De vous offrir mon cœur . . .

Only once[2] does he make use of the term, already employed by Ronsard, which has since become consecrated by usage to describe this peculiarity. Speaking of the lines:

> Ayant depuis deux jours vainement pourchassé
> Le vaillant Mandricard, il descend tout lassé
> De chaud et de travail . . .

he blames them as *vers qui enjambent sur le suivant.*

Malherbe carefully avoided overflow himself, and it is to his example and influence that is to be ascribed the avoidance of it in the Alexandrine by the French classicists of the seventeenth century, and the pseudo-classicists of the eighteenth century. Already in 1610 Deimier, the theorist of the School of Malherbe, remarks in *L'Académie de l'Art Poëtique* (Ch. v. p. 90): *Qu'il faut que les vers ne soient point divisez en leur sens . . . comme . . . lors que la fin d'un vers sert d'adjectif ou de substantif au premier terme de l'autre qui suict,* and a few pages later he maintains his view, *puis qu'elle est de l'intelligence des plus rares esprits dont les France est décorée en ce siècle,* no doubt an allusion to Malherbe, the more so as Deimier concludes by praising that poet for having avoided overflow. In any case Boileau's well-known lines in the *Art Poétique* make it clear that the classicists looked upon Malherbe as the initiator of the reform[3]

> Enfin Malherbe vint, et, le premier en France,
> Fit sentir dans les vers une juste cadence,

[1] *Œuvres*, iv. pp. 307, 326, 384.
[2] *Œuvres*, iv. p. 399.
[3] Nearly a hundred years before Malherbe, Fabri (1521) had written: *Et doit l'en tous jours terminer substance entre la ou est la couppe ou la fin de ligne* (ed. Héron, ii. p. 97), but he had not sufficient authority to impose his view.

D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,
Et réduisit la muse aux règles du devoir.
Par ce sage écrivain la langue réparée
N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée,
Les stances avec grâce apprirent à tomber,
Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber. (ll. 131–38.)

VI. Nevertheless there were certain limitations to the rule forbidding *enjambement.* It was considered legitimate by the poets of the seventeenth and eighteenth centuries if the overflowing part of the sentence took up the whole of the second line:

Mon père ne vit plus. Ma juste défiance
Présageait les raisons de sa trop longue absence.
(Racine, *Phèdre*, Act ii. Sc. 2.)

Quand les ambassadeurs de tant de rois divers
Vinrent le reconnaître au nom de l'univers.
(Id. *Britannicus*, Act i. Sc. 1.)

Or if it contained a development which itself filled up the whole of the second line:

Les dieux livrent enfin à la Parque homicide
L'ami, le compagnon, le successeur d'Alcide.
(Racine, *Phèdre*, Act. ii. Sc. 2.)

Soit que je n'ose encor démentir le pouvoir
De ces yeux où j'ai lu si longtemps mon devoir.
(Id. *Britannicus*, Act ii. Sc. 2.)

It was likewise allowed if there was interruption or suspension in the expression of the thought:

Mais tout n'est pas détruit, et vous en laissez vivre
Un . . . Votre fils, seigneur, me défend de poursuivre.
(Racine, *Phèdre*, Act v. Sc. 3.)

Sais-tu quel est Pyrrhus? T'es-tu fait raconter
Le nombre des exploits . . . Mais qui les peut compter?
(Id. *Andromaque*, Act. iii. Sc. 3.)

Et ce même Sénèque et ce même Burrhus
Qui depuis . . . Rome alors estimait leurs vertus.
(Id. *Britannicus*, Act iv. Sc. 2.)

Nor was it forbidden in comedy where often the object was to reproduce the natural prosaic speech of everyday life:

A trois longueurs de trait, tayaut. Voilà d'abord
Le cerf donné aux chiens. (Molière, *Les Fâcheux*, l. 514.)

Il vient à la forêt. Nous lui donnons alors
La vieille meute; et moi, je prends en diligence
Mon cheval alezan. (Ibid. l. 519.)

Vous avez pris céans certaines privautés
Qui ne me plaisent point. (Molière, *Tartuffe*, l. 477.)

De la part de monsieur Tartuffe, pour affaire
Dont vous serez, dit-il, bien aise. (Ibid. l. 1727.)

And in the *Plaideurs* of Racine:

Regarde dans ma chambre et dans ma garde-robe
Les portraits des Dandins: tous ont porté la robe.
(ll. 90–91.)

Mais j'aperçois venir Madame la comtesse
De Pimbesche. (ll. 187–8.)

Et j'ai tout bonnement couru dans les offices
Chercher la boîte au poivre; et lui, pendant cela,
Est disparu. (ll. 512–514.)

The numerous *enjambements* in the *Fables* of La Fontaine are to be explained in the same way:

'Symbole des ingrats! être bon aux méchants,
C'est être sot; meurs donc: ta colère et tes dents
Ne me nuiront jamais.' Le Serpent, en sa langue,
Reprit du mieux qu'il put: 'S'il fallait condamner,' &c.
(*Œuvres*, iii. p. 4.)

N'a-t-on point de présent à faire,
Point de pourpre à donner: c'est en vain qu'on espère
Quelque refuge aux lois; encor leur ministère
A-t-il mille longueurs. Ce discours un peu fort, &c.
(Ibid. p. 150.)

VII. The reasons which induced the classicists to avoid *enjambement* are of the same order as those which made them observe an exact correspondence between the rhythmical and syntactic members in the hemistich. They considered the line as an entity, the syntactic and rhythmical elements of which were inseparable, and consequently argued that the carrying over of verse-members begun in one line into the next created—by a natural tendency not to disunite words grammatically and logically closely connected—pauses in the next line stronger than that at the end of the line and thereby destroyed the effect of rime by compelling the reader to glide over the rime-word rapidly in order to reach the beginning of the next line[1]; or, inversely, that by striving to avoid this contradiction and dwelling on the

[1] Compare *Port-Royal* (ch. i. art. 6): *Il ne faut pas s'imaginer que cette règle soit une contrainte sans raison. Car la rime faisant la plus grande beauté de nos vers, c'est en ôter la grâce que d'en disposer le sens de telle sorte qu'on ne puisse pas s'arrêter aux rimes pour les faire remarquer.*

rime-word the reader brought about a conflict between the rhythmical and logical accent. These drawbacks were obviated in the decasyllabic line when the overflow started at the beginning of the hemistich of one line and extended as far as the cesura of the next line, but in the regular classical Alexandrine, in which the two hemistichs were of equal length, if the overflow commencing at the beginning of the second hemistich of the first line had been carried as far as the end of the first hemistich of the second line, the hearer might have had the impression of unrimed Alexandrines. It is for that reason that the classicists avoided an *enjambement* in the Alexandrine which was fully accepted in the decasyllabic line.

The principles on which the objections to *enjambement* of the classicists were based are sound enough in general, but they went too far in their absolute prohibition of a process which in the hands of a skilful poet is capable of considerably enhancing the beauty of poetic rhythm.

VIII. The rule established by Malherbe and formulated by Boileau held undisputed sway till quite the end of the eighteenth century.

André Chénier (1762–94) was the first poet since the sixteenth century who dared to apply *enjambement* to the Alexandrine without taking into account the restrictions that obtained in the classical period. He used it reservedly as compared to later poets, but yet with a full consciousness of its value as a poetic ornament:

> Le quadrupède Hélops fuit; l'agile Crantor,
> Le bras levé, l'atteint; Eurynome l'arrête.
> D'un érable noueux il va fendre sa tête;
> Lorsque le fils d'Egée, invincible, sanglant,
> L'aperçoit, à l'autel prend un chêne brûlant,
> Sur sa croupe indomptée, avec un cri terrible,
> S'élance, va saisir sa chevelure horrible,
> L'entraîne, et quand sa bouche, ouverte avec effort,
> Crie, il y plonge ensemble et la flamme et la mort.
>
> (*Poésies*, pp. 22–23.)

Or:

> Et près des bois marchait, faible, et sur une pierre
> S'asseyait. (Ibid. p. 6.)

> Il ouvre un œil avide, et longtemps envisage
> L'étranger. (Ibid. p. 47.)

Chénier, who was a great admirer and an eager student

of the ancients, more particularly of the Greek poets, was probably, like the poets of the *Pléiade* to whom he stands in close relationship, also influenced by the example of the classics in the matter of overflow.

IX. The first French poet, however, to employ *enjambement* unreservedly and to demonstrate its full value was Victor Hugo. He was followed by the other members of the Romantic School—enthusiastically by Théophile Gautier and Sainte-Beuve, more reservedly by Alfred de Musset and Lamartine—and since that time all poets have freely availed themselves of the advantages which accrue from the use of overflow; but it has never been lavished by the best poets, and when they do make use of it it is to introduce variety and movement and to produce special effects by unexpected pauses:

> On entendait le bruit des décharges, semblable
> A des écroulements énormes; les faubourgs
> De la ville d'Eylau prenaient feu; les tambours
> Redoublaient leur musique horrible, et sous la nue
> Six cents canons faisaient la basse continue.
>
> (V. Hugo, *Légende des Siècles*, iv. p. 61.)

A very fine effect is produced in the following passage, where after a succession of abrupt and rapid articulations the voice is made to dwell and die away on the word *s'envole*:

> Le corps, époux impur de l'âme,
> Plein des vils appétits d'où naît le vice infâme,
> Pesant, fétide, abject, malade à tous moments,
> Branlant sur sa charpente affreuse d'ossements,
> Gonflé d'humeurs, couvert d'une peau qui se ride,
> Souffrant le froid, le chaud, la faim, la soif aride,
> Traîne un ventre hideux, s'assouvit, mange et dort,
> Mais il vieillit enfin, et, lorsque vient la mort,
> L'âme, vers la lumière éclatante et dorée,
> *S'envole,* || de ce monstre horrible délivrée.
>
> (V. Hugo, *Contemplations*, ii. p. 116.)

Or inversely in the opening lines of *Zim-Zizimi*, in which four full and sonorous verses culminate in a single overflowing word which thereby assumes extraordinary force:

> Zim-Zizimi, soudan d'Égypte, commandeur
> Des croyants, padischah qui dépasse en grandeur
> Le césar d'Allemagne et le sultan d'Asie,
> Maître que la splendeur énorme rassassie,
> *Songe.* (*Légende des Siècles*, ii. p. 97.)

Or:

> Elle laissait, parmi la paille du grabat,
> Son bras livide et froid et sa main déjà verte
> *Pendre.* (*Légende des Siècles*, iv. pp. 123–4.)

Instances of overflow are also numerous in the poetry of Gautier, but neither he, nor for that matter any French poet, has ever equalled Victor Hugo in the handling of *enjambement:*

> Nuit et jour, malgré moi, lorsque je suis loin d'elle,
> A ma pensée ardente un souvenir fidèle
> La ramène; — il me semble ouïr sa douce voix
> Comme le chant lointain d'un oiseau; je la vois
> Avec son collier d'or, avec sa robe blanche,
> Et sa ceinture bleue, et la fraîche pervenche
> De son chapeau de paille, et le sourire fin
> Qui découvre ses dents de perle, — telle enfin
> Que je la vis un soir dans ce bois de vieux ormes
> Qui couvrent le chemin de leurs ombres difformes.
> (Gautier, *Poésies Complètes*, i. p. 11.)

Leaving out of account the cases allowed by the classicists, Alfred de Musset is very economical of overflow:

> Les premières clartés du jour avaient rougi
> L'orient, quand le comte Onorio Luigi
> Rentra du bal masqué. (*Premières Poésies*, p. 69.)

> Les amants regardaient, sous les rayons tremblants
> De la lampe. (Ibid. p. 78.)

On the other hand, it is freely used by Théodore de Banville, often for no very obvious reason:

> Il dit, et sur le front du Sarrasin maudit
> Frappe; alors monseigneur saint Michel descendit
> Du ciel, et vers Roland, occupé de combattre,
> Accourut, enjambant dans l'éther quatre à quatre
> Les clairs escaliers bleus du Paradis. Il vint
> Au comte qui luttait, souriant, contre vingt
> Mécréants, et son fer n'était qu'une souillure.
> Mais l'Archange éclatant, dont l'ample chevelure
> De rayons d'or frissonne autour de son front pur,
> Essuya Durandal à sa robe d'azur. (*Les Exilés*, p. 31.)

Likewise by Leconte de Lisle and the other Parnassiens, but with much greater skill:

> Impassibles comme eux, ils attendent, les bras
> En croix. La cire flambe et sur les crânes ras
> Prolonge des lueurs funèbres. La grand'salle
> Est muette. Érigeant sa forme colossale,

Un maigre Christ, cloué contre le mur, au fond,
Touche de ses deux poings les poutres du plafond
Et surplombe la chaire abbatiale, où siège,
Avec sa tête osseuse et sa barbe de neige,
Ascétique, les mains jointes, le dos courbé,
Hiéronymus, le vieil et révérend Abbé.
(*Poèmes Tragiques*, p. 86.)

Although the Décadents and Symbolistes generally have too often employed overflow in a purely mechanical fashion, Verlaine has shown that it had no secrets for him:

Enfin, Ganga, parmi les hauts palmiers tremblants
Et les rouges padmas, marche à pas fiers et lents
En appareil royal, tandis qu'au loin la foule
Le long des temples va hurlant, vivante houle,
Au claquement massif des cymbales de bois,
Et qu'accroupi, filant ses notes de hautbois,
Du saut de l'antilope agile attendant l'heure,
Le tigre jaune au dos rayé s'étire et pleure.
(*Choix de Poésies*, p. 52.)

X. In poems like Alfred de Musset's *Mardoche* and Gautier's *Albertus*, where the tone is in part mock-heroic and the intention of the author is to give the impression of prose, bold and frequent *enjambements*, which would be out of place in wholly serious poetry, are justified by the end in view:

Comme vous le disiez tout à l'heure, je suis
Jeune, par conséquent amoureux. Je ne puis
Voir ma maîtresse; elle a son mari. La fenêtre
Est haute, à parler franc, et . . . — je vous ai vu naître,
Mon ami, dit le prêtre, et je vous ai tenu
Sur les fonts baptismaux. Quand vous êtes venu
Au monde, votre père (et que Dieu lui pardonne,
Car il est mort) vous prit des bras de votre bonne,
Et me dit: Je le mets sous la protection
Du ciel; qu'il soit sauvé de la corruption!
(A. de Musset, *Premières Poésies*, p. 122.)

Although it is impossible to lay down any definite rules in a matter where everything depends on taste, yet it follows, from what has been said concerning the character of French verse, that the conflict between the rhythmical and logical accent must not be too marked, and generally that the poet should be careful not to separate words which are grammatically intimately connected. Accordingly such *enjambements* as the following are to be rejected absolutely:

Et dans la splendeur triste d'une lune
Se levant blafarde et solennelle, *une*
Nuit mélancolique et lourde d'été,
Pleine de silence et d'obscurité.
(Verlaine, *Choix*, p. 30.)

Il va falloir qu'enfin se rejoignent *les*
Sept péchés aux Trois Vertus Théologales,
Assez et trop de ces combats durs et laids!
(Ibid. p. 261.)

Those in which the substantive and its attribute are separated are not generally recommendable:

Fleur grasse et riche, autour de toi ne flotte *aucun*
Arôme. (Ibid. p. 38.)

Même quand elle ment, cette voix! *Matinal*
Appel, ou chant bien doux à vêpres, ou frais signal.
(Ibid. p. 157.)

Et c'est assez, ô mon cœur, de ces *traversées*
Risibles. (J. Moréas, *Poésies*, p. 41.)

Par-dessus Nise, Eryx, Scyre et la *sablonneuse*
Iolcos. (Ibid. p. 221.)

In the following examples from Victor Hugo the end justifies the means, the unexpected severing of the two words compelling the voice to dwell on the overflowing word and lending it unusual significance:

Un des enfants revint, apportant un *pavé*
Pesant. (V. Hugo, *Légende des Siècles*, iv. p. 133.)

On voyait sur ses ponts des rouleaux de *cordages*
Monstrueux. (Ibid. p. 220.)

But there is no obvious necessity that the adjectives should be made to stand out in such examples as these:

Elle chantait, terrible et tranquille, et sa *bouche*
Fauve buvait du sang dans le clairon farouche. (Ibid. p. 4.)

Pour qu'il soit souffleté par toutes nos *bannières*
Frémissantes. (Ibid. p. 86.)

On the same grounds such *enjambements* as the following should be avoided unless there is some special reason for the unexpected pause:

L'une au fond, devant moi, l'autre au bas, *au-dessous*
D'un brouillard composé des éléments dissous.
(Ibid. p. 140.)

Écoute; — nous vivrons, nous saignerons, *nous sommes*
Faits pour souffrir parmi les femmes et les hommes.
(Ibid. p. 164.)

Dit : C'est juste ! marchons. Oh ! les enfants, *cela*
Tremble. (Ibid. p. 203.)

Soudain tout s'éclipsa, brusquement obscurci,
Et je sentis mes yeux se fermer, comme *si*,
Dans la brume, à chacun des cils de mes paupières
Une main invisible avait lié des pierres. (Ibid. p. 141.)

The Décadents and Symbolistes present still more objectionable instances :

C'est l'heure précise, elle est unique, elle *est*
Angélique. (Verlaine, *Choix*, p. 293.)

Cette chambre aux murs blancs, ce rayon sombre *et*
Qui glissait lentement en teintes apaisées. (Ibid. p. 273.)

On est puni par un regard très sec,
Lequel contraste au demeurant *avec*
La moue assez clémente de la bouche. (Ibid. p. 68.)

Naturally much more liberty is allowed in comic and burlesque poetry, the very conflict between the rhythmical and grammatical accent being a condiment and adding to the fun. Thus in the *Odes Funambulesques* of Théodore de Banville extremely comical effects are produced by placing an unimportant word at the end of the line, and thus making it bear a strong accent which it would be without in the logical phrase, and compelling in that way the reader to give it an abnormal pronunciation :

Jadis le bel Oscar, ce rival de Lauzun,
Du temps que son habit vert pomme était dans *un*
État difficile à décrire. (*Odes Funambulesques*, p. 149.)

or :

Danser toujours, pareil à Madame Saqui !
Sachez-le donc, ô Lune, ô Muses, c'est ça *qui*
Me fait verdir comme de l'herbe ! (Ibid. p. 194.)

CHAPTER VI

HIATUS

I. The term *hiatus* is used to denote the clash in the body of the line of two successive vowel sounds, the first at the end of the first word and the second at the beginning of the next. Accordingly such common combinations as *tu as, on avait, il aura, il a été, si elle, ni elle, qui a, lui ou elle, là où, ainsi on, à un homme, allé un jour*, &c., are banished from the interior of a French verse.

It follows from the definition of hiatus that a vowel sound ending one line does constitute a hiatus with the vowel sound beginning the next line, for the simple and obvious reason that the pause at the end of the line prevents the concurrence that is the necessary condition of a clash:

> Dans un lâche sommeil crois-tu qu'enseveli
> Achille aura pour elle impunément pâli?
> (Racine, *Iphigénie*, ll. 1107–8.)

This deduction is simplicity itself, but the general neglect by French poets and theorists of the importance of the pause as annulling hiatus makes it clear that its application in this case was unconscious and called forth rather by convenience than by any reasoned consideration of the nature of hiatus.

II. Since the time of Malherbe, hiatus between two vowels has been strictly forbidden. This rule, however, is liable to a few exceptions. The hiatus arising from the elision of the *e* after an accented vowel is admitted:

> Qui se lou(e) irrite l'envie.
> (Malherbe, *Œuvres*, i. p. 275.)
>
> Devant Troi(e) en sa fleur doit être moissonnée.
> (Racine, *Iphigénie*, l. 226.)
>
> De la massu(e) au front tous ont l'empreinte horrible.
> (Victor Hugo, *Contemplations*, i. p. 83.)

Il est un sentier creux dans la vallé(e) étroite.
(Théophile Gautier, *Poésies Complètes*, i. p. 21.)

Elle est frappé(e) au cœur, la belle indifférente.
(Alfred de Musset, *Premières Poésies*, p. 154.)

Malherbe did not extend the rule to include such words, probably because such a course would have entailed their total exclusion from the body of a French verse, seeing that it is in that form only that they can occupy a place in the line. It is noticeable, however, that he avoided such hiatuses in the poems which he wrote when he was at his best, and objected to them altogether if it so happened that the two succeeding vowels were identical. Accordingly in his Commentary on the poems of Desportes he blames the following lines:

. . . . . la parti(e) immortelle.
(*Œuvres*, iv. p. 350.)

Hélas! c'est fait de lui, il cri(e), il se tourmente.
(Ibid. p. 376.)

The adverb *oui* is treated as a word beginning with a consonant, the *ou* being rightly considered as equivalent to a *w*:

Oui, oui, je te renvoie à l'auteur des Satires.
(Molière, *Femmes Savantes*, Act iii. Sc. 5.)

Oui, oui, je m'en souviens: Cléotas fut mon père.
(A. Chénier, *Poésies*, p. 43.)

On the other hand, the conjunction *et*, of which the *t* exists only for the eye and is not liable to *liaison*, is reckoned as a word ending with a vowel, so that such combinations as *et il, et elle, et où, et as, et on*, &c., must not appear in the body of the line. The Commentary on Desportes again makes that point quite clear. There we read the following notes:

. . . . L'Amour qui nous assemble
Veut qu'au bien *et au* mal nous ayons part ensemble.

Il eût mieux dit: 'veut qu'au bien et qu'au mal,' par ce moyen il eût évité l'entre-baîllement qui rend ce vers malaisé à prononcer, en cette rencontre: 'et au mal.' (*Œuvres*, iv. p. 393.)

Et au lieu de servir nous fait être maîtresses: *entre-baîllement.*
(*Œuvres*, iv. p. 386.)

III. In Old and Middle French the use of hiatus was subject to no restrictions, and could be applied at will:

O il mena si grant chevalerie. (*Aymeri*, l. 103.)

Tant *ai est* en la terre haie. (Ibid. l. 367.)
Du *costé issi* sanz *et eve.* (Rutebeuf, p. 21.)
Entrai en un jardin, por joer *y alai.* (Id. p. 181.)
Dieu en veuille ouïr ma clameur. (Villon, p. 11.)
Ce que je *pourray acquerir.* (Id. p. 16.)
Qui *beauté eut* trop plus qu'humaine. (Id. p. 47.)

It continued to be admitted in the first half of the sixteenth century, but to a much more limited extent:

Croy qu'à grand joye *aura esté* receu.
(Clément Marot, *Œuvres*, p. 4.)
Car temps *perdu, et* jeunesse passée. (Ibid. p. 11.)
Et qui diroit que *tu as* faict la faincte. (Ibid. p. 20.)

IV. The poets of the second half of the sixteenth century were the first to perceive clearly that the hiatus between two vowels was apt to disturb the euphony of the verse, especially if the first word was polysyllabic. Consequently Ronsard in his *Art Poétique* (1565) advises poets to avoid it as much as possible: *Tu éviteras, autant que la contrainte de ton vers le permettra, les rencontres de voyelles et diphthongues qui ne se mangent point; car telles concurrences de voyelles sans être élidées font les vers merveilleusement rudes en nostre langue, bien que les Grecs sont coustumiers de ce faire comme par élégance. Exemple: Vostre beauté a envoyé amour. Ce vers ici te servira de patron pour te garder de ne tomber en telle aspreté, qui escraze plustost l'aureille que ne luy donne plaisir*[1].

Apart from the hiatus resulting from the elision of an *e* after an accented vowel, which was also freely admitted in the sixteenth century, the cases of hiatus between two vowels found in the poetry of Ronsard and his school are in conformity with the views expressed in the *Art Poétique*. They occur mainly between monosyllabic words, such as *et, qui, ni, ou, tu, si*, &c., and a following word beginning with a vowel. These monosyllabic words being atonic and the voice gliding over them rapidly, the clash between the two successive vowels is so weak that it is almost imperceptible, and consequently not detrimental to the euphony of the verse:

Que *tu es* à bon droict à Vénus consacrée.
(Ronsard, *Poésies Choisies*, p. 23.)

[1] *Œuvres*, vii. p. 327.

Aux hommes *et aux* temps, *et à* la Renommée.
(Ibid. p. 48.)

Et que mettre son cœur aux dames *si avant*. (Ibid. p. 68.)

Et, n'ayant *ny argent* ny biens pour secourir. (Ibid. p. 70.)

Et *qui ont* leur repaire aux caveins des montagnes.
(Baïf, *Poésies Choisies*, p. 10.)

Par *où elle* passoit toute l'herbe mourut. (Ibid. p. 71.)

Je ne veux avoir bien, Royaume *ny Empire*.
(Garnier, *Bradamente*, l. 504.)

Où est le temps serein qui les cœurs esmouvoit?
(Amadis Jamyn[1].)

Si elle plaist, à quoi plains-je sans cesse?
(Olivier de Magny[2].)

Fille aisnée de Dieu, que *tu es* bonne et belle.
(Du Bartas[3].)

If of the two words constituting hiatus the first was accented and polysyllabic they generally placed it immediately before the cesural pause, which goes to prove that the poets of the second half of the sixteenth century were conscious that the pause was capable of annulling hiatus:

Mais c'est trop *babillé*, | *il* se faut dépescher.
(Ronsard, *Poésies Choisies*, p. 229.)

Je n'ay jamais *servi* | *autres* maistres que rois.
(Ibid. p. 233.)

En *pauvreté* | *à* ceux qui l'ont suivie.
(Baïf, *Poésies Choisies*, p. 47.)

Qui l'ayme et suis *aymé*, | *et* la baise et la voy.
(Olivier de Magny, p. 87.)

No such considerations have been taken into account since the beginning of the seventeenth century, and all successions of vowels, whether separated by a pause in the line or not, have been considered to constitute hiatus and consequently avoided.

V. The first French poet to establish the law as it now stands was Malherbe in his Commentary on the poems of Desportes, one of the later disciples of Ronsard. With Malherbe, practice corresponds to theory, his complete poems only presenting seven cases of hiatus, of which three occur in his earliest poems:

[1] See *Contemporains de Ronsard*, p. 140.
[2] Ibid. p. 76.
[3] Ibid. p. 268.

Je demeure en danger que l'âme *qui est* née.
(*Œuvres*, i. p. 3.)

The belated representatives of the free and individualistic spirit of the sixteenth century, more especially Régnier, strove to continue the practice of Ronsard, although it is particularly noteworthy that of the forty-four concurrences of vowels in his poems at least thirty are annulled by a pause[1]:

Qui ose a peu souvent la fortune contraire. (*Sat.* iii. p. 20.)
Mais, quand la passion en vous est *si extreme*.
(*Sat.* iv. p. 30.)
Juste *posterité*, | *à* tesmoin je t'appelle. (*Sat.* ii. p. 15.)
A Vauven *j'arrivay* | *où* suyvant maint discours.
(Ibid. p. 16.)

But despite the attacks of Théophile de Viau, and of Régnier in the well-known passage of his ninth *Satire*:

Cependant leur sçavoir ne s'estend seullement
Qu'à regratter un mot douteux au jugement,
Prendre garde qu'un *qui* ne heurte une diphtongue,
Espier si des vers la rime est breve ou longue,
Ou bien si la voyelle, à l'autre s'unissant,
Ne rend point à l'oreille un vers trop languissant;
Et laissent sur le verd le noble de l'ouvrage.
(*Œuvres*, p. 70.)

Malherbe won the day, and his views on hiatus became a law against which no poet dared to offend, and which has since remained untouched, with the unimportant exception that the interjections *ah*, *eh*, *oh*, *euh*, &c., can be followed by a word beginning with a vowel:

Cela ne serait rien. *Oh*, *oh!* peste, la belle.
(Molière, *Femmes Savantes*, Act ii. Sc. 6.)
Comment, diantre? friponne! *euh!* *a*-t-elle commis. (Ibid.)
Ah! Ah! je vous ferai sentir que je suis père.
(Id. *Œuvres*, vi. p. 169.)

and also that in comedy and other lighter branches of

[1] So that Alfred de Musset exaggerates somewhat when he exclaims of Régnier:

Aurait-il là-dessus versé comme un vin vieux
Ses hardis hiatus, flot jailli du Parnasse,
Où Despreaux mêla sa tisane à la glace?
(*Poésies Nouvelles*, p. 197.)

literature which imitate the language of every-day life it has at all times been permissible to use certain stereotyped expressions such as *çà et là, tant y a, peu à peu, à tort et à travers*, &c., in spite of the hiatus they contain :

> *Tant y a* qu'il n'est rien que votre chien ne prenne.
> (Racine, *Plaideurs*, l. 711.)
>
> Le juge prétendait qu'*à tort et à travers.*
> (La Fontaine, *Œuvres*, i. p. 138.)
>
> On le voit *çà et là* bondir et disparaître.
> (A. de Musset, *Poésies Nouvelles*, p. 31.)

Hiatus between two vowels was invariably avoided by Corneille and Racine, and even in the works of popular writers like La Fontaine and Molière it is hardly ever found. Boileau, true to his rôle of *Legislator of Parnassus* and successor of Malherbe, not only strictly observed the rules, but may be said to have consecrated them in the two well-known lines of the *Art Poétique* :

> Gardez qu'une voyelle, à courir trop hâtée,
> Ne soit d'une voyelle en son chemin heurtée.
> (Canto i. l. 107–8.)

The pseudo-classicists of the eighteenth century followed the lead of Boileau slavishly, but what is more extraordinary is that the Romanticists, ardent innovators though they were in many other respects, left the rules concerning the hiatus between two vowels untouched, as did also the Parnassiens their successors.

VI. Within the last twenty years the Symbolists have shown less respect for tradition :

> L'église maintenant *a une* porte en fer. (Gustave Kahn [1].)
> *A un* tout autre passé que le mien. (Jules Laforgue.)
> Parce qu'il n'est plus rien de ce qu'il *a été*. (De Régnier.)
> *Tu es* restée au fond de quelque bois sacré. (Id.)

Still less the so-called *école romane*, an offshoot of the Symbolist School, whose avowed object it is to rival the sixteenth century *Pléiade*, and who as regards versification generally have merely revived the practice of the poets of the second half of the sixteenth century. Jean Moréas

[1] Van Bever and Paul Léautaud, *Poètes d'Aujourd'hui*, pp. 110, 120, 260, and 270.

(b. 1856), the leader of this new school, has gone at least as far as Ronsard in the matter of hiatus between vowels:

Il *y avait* des arcs où passaient des escortes.
(*Poésies*, p. 1.)

Les membres délicats où *tu es* enfermée. (Ibid. p. 141.)

Et je me suis *meurtri* | *avec* mes propres traits.
(Ibid. p. 149.)

A la quenouille *où est* la Parque embesognée. (Ibid. p. 220.)

VII. The question of hiatus is more complicated as regards those words in which the vowel sound of the first word is followed by one or more consonants that were formerly pronounced, but which have since become mute.

The rules that obtain now in such cases, and which teach that all consonants annul hiatus, owe indeed their origin to Malherbe also, but he cannot be made responsible for the inconsequences they entail as the result of certain changes in French pronunciation.

Thus the nasal vowels (*an, en, in, on, un*, &c.) are not considered to constitute a hiatus with the succeeding vowel or nasal vowel.

According to the pronunciation of Malherbe and his contemporaries--and also of his predecessors—this rule was perfectly reasonable, as, whatever may have been the nature of the vowel, the nasal consonant was then invariably pronounced in *liaison*. This view is corroborated by Malherbe's annotations of the following lines of Desportes:

Si la foi plus certaine en une âme non feinte
: *N'en, nu, na.* (*Œuvres*, iv. p. 251.)

Et que cette saison en une autre passa
: *Nen, nu, no.* (Ibid. p. 363.)

Thus the following lines in his own poems are quite free of hiatus if pronounced as Malherbe and his contemporaries would have pronounced them:

L'école d'*Apollon apprend* la verité. (*Œuvres*, i. p. 104.)

Vous ne leur donnez rien s'ils n'ont *chacun un* monde.
(Ibid. p. 103.)

The same holds good of the classicists of the seventeenth century, and probably also of the poets of the eighteenth century:

Néron impatient se plaint de votre absence.
(Racine, *Britannicus*, Act v. Sc. 2.)

Enfant au premier acte, est *barbon au* dernier.
(Boileau, *Art Poétique*, Canto iii, l. 42.)

Mais pourtant on a vu le *vin et* le hasard.
(Ibid., Canto ii, l. 192.)

But since the end of the eighteenth century the *liaison* of the *n* of the nasal vowels has become the exception even in sustained style and in declaiming verse. It is impossible to lay down any very definite rule in a matter which often depends on circumstances and individual taste. All that can be said is that *liaison* is generally confined to the adjectives immediately preceding the substantive, more especially the possessive adjectives (*mon*, *ton*, *son*) and *bon*, and to the monosyllabic words *en*, *on*, *bien*, and *rien*. Accordingly it will be generally admitted that hiatus is absent in the following examples:

A des songes dorés *mon âme* se livrait.
(Gautier, *Poésies Complètes*, i. p. 46.)

Qui ne sait trop s'il marche à gauche on *bien à* droite.
(Ibid. p. 21.)

Tu m'as fait trop heureux, *ton amour* me tuera.
(A. de Musset, *Premières Poésies*, p. 77.)

Si c'était dix ou vingt, je n'en sais *rien encor*.
(Id. *Poésies Nouvelles*, p. 40.)

but present in the following:

Recevez doucement la *leçon ou* le blâme.
(V. Hugo, *Contemplations*, i. p. 19.)

Ayant *raison au* fond, d'avoir tort dans la forme.
(Ibid. p. 42.)

Quelle *main à* son vol livrera l'horizon?
(Gautier, *Poésies Complètes*, i. p. 39.)

Dont un *matin au* plus la terre est arrosée.
(A. de Musset, *Premières Poésies*, p. 81.)

However, if the *n* or *m* of the nasal vowel is followed by one or more consonants, *liaison* is generally applied in reading or declaiming verse, provided that no stop or pause occurs between the two words:

Vous dirigez vers moi vos regards *longs et* doux.
(Gautier, *Poésies Complètes*, i. p. 81.)

Avec son soleil d'or aux *rayons éclatants*. (Ibid. p. 38.)

Couchant où je pouvais, *rarement à* la ville.
(A. de Musset, *Premières Poésies*, p. 83.)

Il parut réfléchir en *marchant à* pas lents. (Ibid. p. 70.)

Words ending in *-ier*, *-et*, *-ard*, and a few others, are not now linked by *liaison* to the following word beginning with a vowel; so that in this case also hiatus is avoided for the eye but not for the ear:

Pétillent les tisons, entourés d'une frange
D'un feu *blafard et* pâle . . .
(Gautier, *Poésies Complètes*, i. p. 48.)

Le rendent de tout point très *singulier à* voir.
(Ibid. p. 70.)

Qu'une duègne toujours de *quartier en* quartier
Talonne. (A. de Musset, *Premières Poésies*, p. 1.)

Yet another inconsistency is that the so-called *h aspirée* is still counted as a consonant. It had that value till the end of the eighteenth century, but since that time it has been quite mute. Hence the following examples show hiatus:

Pauvre oiseau *qui heurtais* du crâne mes barreaux.
(V. Hugo, *Contemplations*, i. p. 50.)

Et songeais, dans mon âme, *aux héros* d'Ossian.
(A. de Musset, *Poésies Nouvelles*, p. 34.)

Sous *la haie* embaumée un mince filet d'eau.
(Gautier, *Poésies Complètes*, i. p. 21.)

If words in which the vowel sound is followed by one or more consonants are separated from another word beginning with a vowel by a stop or the cesural pause, *liaison* is impossible on account of the pause over which it cannot take place, but the very fact of a pause existing likewise renders hiatus impossible, for, as was previously stated, the necessary condition of a clash is contact. Thus the following lines are free of hiatus:

Vous *savez*, *et* Calchas mille fois vous l'a dit.
(Racine, *Iphigénie*, l. 1283.)

Mais n'importe; il le *veut*, | *et* mon cœur s'y résout.
(Ibid. l. 827.)

On *dit*, *à* ce propos, qu'un jour ce dieu bizarre . . .
(Boileau, *Art Poétique*, Canto ii. l. 82.)

A se laisser *aimer*, *à m'aimer*, *à* m'entendre.
(A. Chénier, *Poésies*, p. 87.)

Les vrais *sages*, *ayant* la raison pour lien.
(V. Hugo, *Contemplations*, i. p. 66.)

Quelques ormes *tortus*, | *aux* profils irrités. (Ibid. p. 86.)

A *Paris! Oh!* l'étrange et la plaisante affaire.
(A. de Musset, *Prem. Poés.*, p. 130.)

Aux grands sourcils *arqués*; | *aux* longs yeux de velours.
(Gautier, *Poés. Compl.*, i. p. 11.)

A fortiori many of the lines in the Romantic poets which as the result of the free use of *enjambement* often contain pauses more marked than that at the cesura:

Je pris pour osciller une fosse; j'avais
Les pieds *transis*, *ayant* des bottes sans semelle.
(V. Hugo, *Légende des Siècles*, iv. p. 57.)

Il nous apparaissait des visages d'aurore
Qui nous disaient: C'est moi! la lumière sonore
Chantait; et nous étions . . .
(Id., *Contemplations*, i. p. 99.)

But it is unconsciously and in complete ignorance of the importance of the pause as annulling hiatus that modern poets have reached this result, or if not they would freely admit the succession of vowels in like cases, which they do not[1]. On the contrary, the poets of the sixteenth century were conscious that they were avoiding hiatus in such cases, as all final consonants were then pronounced before a pause of any kind[2]. This was possibly still the case when Malherbe wrote[3], but, even if we exclude this possibility, we know that in his eyes a pause did not exclude *liaison*, and that he too thus avoided hiatus consciously in such cases[4].

[1] A good proof of this is that La Fontaine felt bound to ruin the rhythm of the following lines by adding the article to 'on':

Ce que je vous dis *là*, | *l'on* le dit à bien d'autres.
(*Œuvres*, i. p. 252.)

Une vache était *là*: | *l'on* l'appelle; elle vient.
(Ibid. ii. p. 231.)

[2] All the grammarians of the sixteenth century, from Palsgrave (1530) to Henri Étienne (1582), are unanimous on that point. See Thurot, *De la prononciation française depuis le commencement du xvi^e siècle*, ii. p. 10 sqq.

[3] See Thurot, ii. p. 14.

[4] As this view is new and somewhat startling at first sight, it may not seem irrelevant to state that the proof of it is afforded by those notes of the *Commentaire* in which Malherbe pulls up Desportes for *cacophonie:*

Mais vous, belle tyranne, | aux Nérons comparable
: *Tira, noz, nez.* (*Œuvres*, iv. p. 252.)

It is tempting at first sight to conclude that Malherbe had no objection to hiatus provided the eye was satisfied, but we also know from his remarks on the words *pied*, *nid*, and *nud*[1], in which the *d* is merely a false etymological letter which was never pronounced, that such was not his view. It is the assumption that such was his view that explains the practice of French poets from the time of the classicists till the present day.

These considerations make it clear that the rules governing the use of hiatus are irrational as they now stand[2]. It is doubtful if French poetry would gain by a remodelling of these rules, which in itself would be an admission that such a delicate subject as poetic euphony is capable with advantage of being confined within hard-and-fast limits. It seems rather that the avoidance or admission of the concurrence of vowel sounds had better be left entirely to the poet's ear.

De même, en mes douleurs j'avais pris espérance.
: *Mes, men, mes.* (*Œuvres*, iv. p. 260.)

Et que je suis constant, | étant désespéré.
: *Tan, té, tant.* (Ibid. p. 268.)

Et que mon âme libre | erroit à son plaisir. (Ibid. p. 303.)
: *Ré, roi, ta.*

Hâte le beau soleil | à la tresse dorée.
: *Leil, la, la.* (Ibid. p. 373.)

[1] *Œuvres*, iv. pp. 353, 416, 456, 469.

[2] Several theorists (compare e. g. D'Alembert's letter of March 11, 1770, to Voltaire) have contended that the rules prohibiting hiatus between a vowel sound at the end of a word and another at the beginning of the next are invalidated by the fact that such concurrences of vowels are found in the body of many French words. But, whatever may be said against the rules in general, the two cases are in no way identical, as when two vowels meet in the body of a word the first vowel is invariably atonic (*criér*, *criá*, *créér*, *avouér*, *tuér*, &c.), and even occasionally the second (*liaisón*, &c.), the result being that the shock is considerably weakened in the first instance and almost totally annulled in the second, at any rate sufficiently so to prevent the concurrence of the vowels from producing an unpleasant sensation.

CHAPTER VII

THE SO-CALLED POETIC LICENCES

I. The poets of the eighteenth and nineteenth centuries occasionally take the liberty of omitting the final *s* in the first person singular of the present indicative of the non-inchoative verbs of the second conjugation, and also of the verbs of the third and fourth conjugations:

Si Cléon pour ma fille a le goût que je *croi*;
Mais je ne puis penser qu'il parle mal de moi.
(Gresset, *Le Méchant*, Act iv. Sc. 3.)

Est-ce toi, Cléotas, toi, qu'ainsi je *revoi*?
Tout ici t'appartient. O mon père! est-ce toi?
(A. Chénier, *Poésies*, p. 47.)

Quittons ce sujet-ci, dit Mardoche, je *voi*
Que vous avez le crâne autrement fait que moi.
(A. de Musset, *Prem. Poés.*, p. 124.)

Oh! mes amis sont morts! oh! je suis insensé!
Pardonne! je voudrais aimer, je ne le *sai*.
(V. Hugo, *Hernani*, Act iii. Sc. 5.)

Ils trouvent tout de suite? oh! cela va de soi,
Puisque c'est dans mon cœur, eux, que je les *reçoi*.
(Rostand, *Cyrano*, p. 127.)

Such forms are found quite commonly in the poetry of the Classicists:

Elvire, où sommes-nous? et qu'est-ce que je *voi*?
Rodrigue en ma maison! Rodrigue devant moi.
(Corneille, *Cid*, l. 851.)

Hors de cour. — Comme il saute! — Ho! Monsieur, je vous *tien*.
— Au voleur! Au voleur! — Ho! nous vous tenons bien.
(Racine, *Plaideurs*, l. 65.)

Elle n'a fait ni pis ni mieux que moi.
. . . L'hôte reprit: C'est assez; je vous *croi*.
(La Fontaine, *Œuvres*, iv. p. 218.)

But with the poets of the seventeenth century they were not poetic licences introduced to facilitate rime, or generally

for the sake of convenience, as is sometimes erroneously stated, the forms without *s* being then used side by side with the forms with *s* in prose as well as in verse. According to the regular laws of phonology, Old French had *s* only in the first person singular of the present indicative of verbs that were inchoative or had an inchoative radical (*finis*, *crois*, *conois*, &c.), and in a few others the *s* of which belonged to the stem (*puis*, *cous*, &c.). In all other verbs the first person singular of the present indicative lacked *s*, and although the *s* began to spread by analogy as early as the thirteenth century, yet the regular and etymologically correct forms of O.F. were the rule in the Middle Period and still preponderated in the sixteenth century:

> Quand je te *voy* seule assise à par toy.
> (Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 17.)
>
> Ha! quel plaisir dans le cœur je *reçoy*! (Ibid. p. 39.)

although analogy forms are already fairly common at that period:

> Aussi je *prens* en gré toute ma passion. (Ibid. p. 57.)
>
> Ou demander mercy du mal que je *reçois*. (Ibid. p. 58.)

II. The same may be said of the second person singular of the imperative, except that since the beginning of the nineteenth century the suppression of the *s* is not tolerated in that case:

> Fais donner le signal, cours, ordonne et *revien*
> Me délivrer d'un fâcheux entretien.
> (Racine, *Phèdre*, l. 579.)
>
> La, la, *revien*.
> Non, morbleu! je n'en ferai rien.
> (Molière, *Amphitryon*, l. 1434.)
>
> Si je chante Camille, alors écoute, *voi*:
> Les vers pour la chanter naissent autour de moi.
> (A. Chénier, *Poésies*, p. 247.)

It results from this explanation that the term *poetic licence* can be fitly applied to these forms lacking *s* only when they occur in the poets of the eighteenth century and their successors.

III. Archaic too are the few examples of the use of *die* (*dicam*) found in modern poets, since that form was replaced by *dise* at the end of the seventeenth century, after having existed alongside of it for some time:

Mais j'aime trop pour que je *die*
Qui j'ose aimer,
Et je veux mourir pour ma mie
Sans la nommer.
(A. de Musset, *Poés. Nouv.*, p. 42.)

Enfin je l'aime. Il faut d'ailleurs que je vous *die*
Que je ne l'ai jamais vu qu'à la Comédie . . .
(Rostand, *Cyrano*, p. 80.)

IV. Old, and Middle French also, had an *s* only in the first person singular of the perfect of those verbs in which that letter was the result of a regular phonetic development, but analogy forms began to appear early in this case too, and all the first persons of the perfect had assumed the *s* by the beginning of the seventeenth century. In the sixteenth century both forms exist side by side:

Icy chanter, là pleurer je la *vy*.
(Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 15.)

Pour qui je *fus* trois ans en servage à Bourgueil.
(Ibid. p. 60.)

V. Conjointly with *-ois* (*-oys*) and *-erois* (*-eroys*) of the first person singular of the imperfect indicative and present conditional, the endings *-oi* (*-oy*) and *-eroi* (*-eroy*) were likewise current in the sixteenth century, as also the etymologically correct *-oie* (*-oye*), *-eroie* (*-eroye*), the latter more especially in the Picard dialect. The first two were the usual prose forms, but poetry admitted also the third form, which was not unknown to prose. Ronsard says in the *Art Poétique: Tu ne rejetteras point les vieux verbes Picards, comme 'voudroye' pour 'voudroy,' 'aimeroye,' 'diroye,' 'feroye'; car plus nous aurons de mots en nostre langue, plus elle sera parfaicte, et donnera moins de peine à celui qui voudra pour passe-temps s'y employer*[1]. Since the beginning of the seventeenth century, however, *-ois* and *-erois* have been exclusively used, with change of spelling to correspond to the change in pronunciation.

VI. A real poetic licence in the sixteenth century is the occasional omission of the *s* of the second person singular of the present indicative or present subjunctive:

Maintenant le vivre me fasche:
Et à fin, Magny, que tu *sçache* . . .
(Du Bellay, *Œuvres Choisies*, p. 292.)

[1] *Œuvres*, vii. p. 333.

Quoy! des astres la compaigne
Tu *dédaigne*.
(Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 351.)

Tu vois et *remedie* aux malheurs de la France.
(A. d'Aubigné, *Misères*, l. 598.)

This licence was severely blamed by Malherbe in more than one passage[1] of his Commentary on the poems of Desportes, who seems to have been especially fond of this abridged form. On page 456 he says of the line:

Tu *pense'* éveiller nos esprits

Il faut dire: tu penses; et n'y a point de réponse. The earliest theorist of the seventeenth century, Deimier, who generally agrees with Malherbe, was of a different opinion: *On dit 'tu pense' et 'tu penses' . . . comme de mesme 'tu donne' et 'tu donnes' . . . comme aussi en tout autre terme de pareille nature*[2]—but nevertheless Malherbe's view prevailed[3].

VII. The poets of the sixteenth century also frequently omitted the final *e* of the first person singular of the present indicative of the first regular conjugation when that *e* was preceded by a vowel:

Je vous *supply*, ne me dédaignez pas.
(Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 8.)

Mais je te *pri'*, dy-moi, est-ce point le dieu Mars?
(Ibid. p. 29.)

O grand Agamemnon, je vous *supply*, voyez
En quel malheur je suis. (Garnier, *Troade*, l. 1213.)

In this case they were using the etymologically correct forms which were the rule in Old French, the *e* of the modern forms being due to the analogy of the second and third persons.

[1] *Œuvres*, pp. 265, 273, 283, &c.
[2] *L'Académie de l'Art Poëtique* (1610), p. 181.
[3] The few isolated examples of the suppression of the *s* of the second person singular, such as the following, which occurs in modern poets, are not to be regarded as a continuation of this licence, but as due to negligence:

Que tu ne *puisse* encor sur ton levier terrible
Soulever l'univers. (A. de Musset, *Prem. Poés.*, p. 229.)

On the other hand, the practice of eliding *e* over *s* was not unknown to O.F. poets:

Gaufrei ont fet avant a dis mil *homme(s)* aler.
(*Gaufrey*, p. 13. Quoted by Tobler, p. 76.)

VIII. Modern poets are free to use the archaic forms of certain adverbs and prepositions. Thus, for the usual prose-forms *certes, encore, jusque, grâce, guère, naguère,* they can substitute *certe, encor, jusques, grâces, guères,* and *naguères*:

Le sang du doux mûrier ne jaillit point *encor.*
(A. Chénier, *Poésies*, p. 90.)

C'est juger par des bruits de pédants, de commères.
Non, par la voix publique: elle ne trompe *guères.*
(Gresset, *Le Méchant*, Act iii. Sc. 6.)

Car *jusques* à la mort nous espérons toujours. (Ibid. Sc. 10.)

Dirai-je qu'ils perdaient? Hélas! ce n'était *guères.*
(A. de Musset, *Poés. Nouv.*, p. 32.)

Où sont les abandons, les gaîtés de *naguères?*
(Sully-Prudhomme, *Poésies*, ii. p. 196.)

Parle; mon art est grand: te faut-il plus *encor?*
(Gautier, *Poésies Complètes*, i. p. 18.)

Tu regrettais *encor* la forêt solitaire. (Ibid. p. 38.)

Ces beaux fils, ces dandys qui l'enchantaient *naguères.*
(Ibid. p. 155.)

Certe, on n'en trouverait pas un qui méprisât
Final, donjon splendide et riche marquisat.
(V. Hugo, *Légende des Siècles*, ii. p. 170.)

The only one of these archaic words to occur frequently is *encor.*

Whenever these forms occur prior to the end of the seventeenth century they are not to be considered as poetic licences, but as parallel forms which were legitimate in prose as well as in verse. It is a peculiarity of Old French that many adverbs occur under two or even three forms, according as they are accented or unaccented, or receive the so-called *adverbial s* (e.g. *or, ore, ores*). These different forms were still commonly used in the sixteenth century: *Tu diras selon la contrainte de ton vers,* '*or,*' '*ore,*' '*ores,*' '*adoncq,*' '*adoncque,*' '*adoncques,*' '*avecq,*' '*avecques,*' *et mille autres, que sans crainte tu trancheras et allongeras ainsi qu'il te plaira*[1]:

Et, *ore* que je deusse estre exempt de harnois.
(Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 60.)

Ores il court le long d'un beau rivage. (Ibid. p. 36.)

[1] Ronsard, *Art Poétique*, *Œuvres*, vii. p. 333.

Pourquoi *doncque*, quand je veux. (Ibid. p. 11.)
Doncques en vain je me paissois d'espoir. (Ibid. p. 18.)
Toute amusée *avecques* ta pensée. (Ibid. p. 17.)
Avec cent pieds sur les plis d'une escorce. (Ibid. p. 181.)
Estoit *presques* entiere en ses pas retournée. (Ibid. p. 66.)

Excepting those that have persisted as poetic licences, the longer forms of these adverbs were rejected at the beginning of the seventeenth century, the only one which held its ground for some time being *avecque*, which is frequent in Malherbe, and is still found in the early plays of Corneille and Molière, and also in La Fontaine, whose style was always somewhat archaic:

Avecque sa beauté toutes beautés arrivent.
(Malherbe, *Œuvres*, i. p. 157.)

Vous êtes romanesque *avecque* vos chimères.
(Molière, *L'Étourdi*, l. 31.)

Les loups firent la paix *avecque* les brebis.
(La Fontaine, *Œuvres*, i. p. 240.)

IX. Certain names of places and persons in which the final *s* was formerly optional, but which invariably take *s* in prose now, can lack the *s* in poetry. Thus the poet is at liberty to choose between *Athènes* and *Athène*, *Mycènes* and *Mycène*, *Apelles* and *Apelle*, *Charles* and *Charle*, *Londres* and *Londre*, *Versailles* and *Versaille*, &c.:

O *Versaille*, ô bois, ô portiques.
(A. Chénier, *Poésies*, p. 299.)

Des hommes immortels firent sur notre scène
Revivre aux yeux français les théâtres *d'Athène*.
(Ibid. p. 340.)

Tu n'as pas, comme *Naple*, un tas de visiteurs.
(A. de Musset, *Prem. Poés.*, p. 217.)

Connaissez-vous dans le parc de *Versaille*
Une Naïade? (Gautier, *Poésies Complètes*, i. p. 206.)

Le bon roi *Charle* est plein de douleur et d'ennui.
(V. Hugo, *Légende des Siècles*, i. p. 223.)

Les syllabes pas plus que Paris et que *Londre*
Ne se mêlaient; ainsi marchent sans se confondre
Piétons et cavaliers . . . (Id., *Contempl.*, i. p. 21.)

X. It is also misleading to ascribe to poetic licence the great amount of freedom taken by the classical poets in the order of words. Their attitude in this respect did not differ

materially from that of the great prose writers of the same period. All that can be said is that they affected certain turns and constructions, which a prose writer would have used more guardedly. All the inversions and transpositions which occur in the poets of the seventeenth century, and the majority of which would no longer be tolerated in prose now, could be matched by parallel constructions in the great prose writers of the seventeenth century[1]. They are merely a continuation into the seventeenth century of the great freedom which Old and Middle French allowed in the position of words, and which is still so conspicuous to any one who opens a sixteenth-century author.

The most usual cases of inverted order in the poets of the seventeenth century can be classified as follows:

1. A preposition and its complement may be placed before the substantive, adjective, or verb on which it depends:

> Le temps à mes douleurs promet une allégeance.
> (Malherbe, *Œuvres*, i. p. 2.)
>
> Pour de ce grand dessein assurer le succès.
> (Corneille, *Pompée*, l. 1176.)
>
> D'animaux malfaisants c'étoit un très bon plat.
> (La Fontaine, *Œuvres*, ii. p. 444.)
>
> Rassurez vos États par sa chute ébranlés.
> (Racine, *Alexandre*, l. 1140.)
>
> Ou qu'un souffle ennemi dans sa fleur a séché.
> (Id., *Athalie*, l. 286.)
>
> Au tombeau qu'à ta cendre ont élevé mes soins.
> (Id., *Andromaque*, l. 944.)

2. Till the time of Boileau it was legitimate to place the subject after the verb, or between the auxiliary and past participle, or between a verb and the infinitive depending upon it:

> Éloignent les destins ce coup qu'il faudra voir.
> (La Fontaine, *Œuvres*, vii. p. 28.)
>
> Qui jadis sur mon front l'attacha la première.
> (Racine, *Mithridate*, l. 1507.)
>
> Et ne pouvoit Rosette être mieux que les roses.
> (Malherbe, *Œuvres*, i. p. 9.)
>
> Rome à qui vient ton bras d'immoler mon amant!
> (Corneille, *Horace*, l. 1302.)

[1] Compare pp. 431–446 of Obert's French translation of A. Haase's *Französische Syntax des XVII. Jahrhunderts*.

Sur qui sera d'abord sa vengeance exercée?
(Racine, *Bajazet*, l. 1446.)

Songe, par qui me fut son image tracée.
(La Fontaine, *Œuvres*, viii. p. 452.)

3. In Old and Middle French it was common to place the object before the verb. This construction is still frequently found in the poets of the beginning of the seventeenth century. Corneille used it in his earlier plays, but it was abandoned by Racine, and subsequently became extinct. La Fontaine, however, continued to make use of it:

Que de toutes ces peurs nos âmes il délivre.
(Malherbe, *Œuvres*, i. p. 74.)

Les deux camps mutinés un tel choix désavouent.
(Corneille, *Œuvres*, iii. p. 335.)

L'aigle et le chat-huant leurs querelles cessèrent.
(La Fontaine, *Œuvres*, i. p. 420.)

Divisant leurs parents ces deux amants unit.
(Ibid. vi. p. 176.)

4. The placing of the object between the auxiliary and past participle, likewise a favourite construction in the older language, did not persist beyond the first half of the seventeenth century:

Enfin cette beauté m'a la place rendue.
(Malherbe, *Œuvres*, i. p. 28.)

Aucun étonnement n'a leur gloire flétrie.
(Corneille, *Horace*, l. 964.)

Depuis que j'ai mon village quitté.
(La Fontaine, *Œuvres*, iv. p. 103.)

Mais vous avez cent fois notre encens refusé.
(Ibid. ii. p. 458.)

The poets of the eighteenth century are already much more sparing of inversion, limiting its use to the transposition of a preposition and its complement before the substantive, adjective, or verb on which it depends:

Qui bravant du méchant le faste couronné.
(J.-B. Rousseau, *Ode* i.)

Ont de ces vérités perdu le souvenir. (Id., *Ode* iii.)

Je voulais des grands dieux implorer la bonté.
(A. Chénier, *Poésies*, p. 11.)

Puis il ouvrait du Styx la rive criminelle. (Ibid. p. 18.)

Since the Romantic Movement it is no longer tolerated

except in exceptional cases, and only then to produce special effects.

XI. A special position is taken up by the so-called *style marotique*, which since Clément Marot's day has remained the model for certain *genres*, such as the *épître badine*, the *conte*, and the epigram, and which was employed with happy effect by La Fontaine in the *Contes*, and in the next century by Jean-Baptiste Rousseau and Voltaire. As the poets who have written in that style avowedly imitate the manner of the older French poet, they naturally make use of a large number of archaic turns, expressions, and words.

The following specimen from La Fontaine will give a good idea of the *style marotique*:

> Deux avocats, qui ne s'accordoient point,
> Rendoient perplex un juge de province;
> Si ne put onc découvrir le vrai point,
> Tant lui sembloit que fût obscur et mince.
> Deux pailles prend d'inégale grandeur;
> Des doigts les serre: il avoit bonne pince.
> La longue échut sans faute au défendeur;
> Dont renvoyé s'en va gai comme un prince.
> La cour s'en plaint, et le juge repart:
> Ne me blâmez, messieurs, pour cet égard:
> De nouveauté dans mon fait il n'est maille;
> Maint d'entre vous souvent juge au hasard,
> Sans que, pour ce, tire à la courte-paille.
>
> (*Œuvres*, iv. p. 128.)

CHAPTER VIII

HISTORY OF THE VARIOUS FRENCH METRICAL LINES

In this chapter, dealing with the history of the several French metrical lines, the first place will be assigned to the lines of eight, ten, and twelve syllables as being the most important metres in that language. In the second place those lines containing less than eight syllables will be discussed, and finally those of nine and eleven syllables.

I. The Octosyllabic Line.

This measure which was very frequently used in Old French has lost much ground since the middle of the sixteenth century, and is now almost entirely confined to lyrical poetry. It is the oldest extant French line, and appears for the first time in the ninth century in the *Passion* (strophe of four lines) and in the *Vie de Saint-Léger* (strophe of six lines):

Domine deu devemps lauder
Et a sos sancz honor porter;
In su' amor cantomps dels sanz
Que por lui augrent granz aanz;
Et or es temps et si est biens
Que nos cantomps de sant Lethgier. (Strophe i.)

Subsequently the octosyllabic line became the metre of all O. F. narrative poetry, that is of all poetry destined to be read and not recited—of the Romances of the Breton or Courtly Epic, the Romances of the Cycle of Antiquity, the *romans d'aventure*, the Romance of the Rose, the Romance of Reynard the Fox, the *fableaux*, the *lais* and Fables of Marie de France, of the rimed chronicles and of didactic poetry. It is also the metre of the Medieval drama. In all these compositions the octosyllabic lines are arranged in riming couplets.

A specimen is given from one of the prettiest of the *fableaux*, the *Vair Palefroi*, which opens thus:

Por remembrer et por retrère
Les biens c'on puet de fame trère
Et la douçor et la franchise,
Est iceste œuvre en escrit mise;
Quar l'en doit bien ramentevoir
Les biens c'on i puet parcevoir.
Trop sui dolenz et molt m'en poise
Que toz li mons nes loe et proise
Au fuer qu'eles estre déussent;
Ha! Diex, s'eles les cuers éussent
Entiers et sains, verais et fors,
Ne fust el mont si granz tresors[1].

This metre occurs also frequently in the popular and literary lyrical poetry of the twelfth and thirteenth centuries, but in strophes of varying length, mixed with other lines or singly:

A l'entrée de la saison
Qu'ivers falt et laist le geler,
Que la flors naist lez le buisson,
Bien la doit cueillir et porter
Qui amez est sanz compaignon;
Mais cil a molt mal guerredon,
Qui amie et bien n'i puet trover.
(Blondels de Neele[2].)

The line of eight syllables was also applied in lyric compositions, principally *ballades* and *rondeaux*, by the poets of the fourteenth century—Guillaume de Machaut, Froissart, Eustache Deschamps, &c., and by the later medieval poets Alain Chartier, Christine de Pisan, Charles d'Orléans, &c.

Villon used it almost exclusively both in the *Petit Testament* and in the *Grand Testament*, in the form of *huitains* or stanzas of eight lines.

During the first half of the sixteenth century the vogue of this measure did not diminish appreciably, almost maintaining its ground in lyrical poetry, and extending its use to the *épigramme* and *épître*, both of which were much favoured by Clément Marot.

The poets of the *Pléiade* employed it more economically, but Ronsard made it the recognized metre for the Ode,

[1] A. de Montaiglon et G. Raynaud, *Recueil général et complet des fabliaux des xiii^e et xiv^e siècles*, i. p. 24.
[2] Brakelmann, *Les plus anciens chansonniers français*, p. 143.

and it still held its own till the beginning of the seventeenth century as the metre of comedy[1]:

Ha! que celuy vit miserable
Qui a procés! c'est un grand cas;
Aussi tost que ces Advocas
Nous ont empietez une fois,
Ils nous font rendre les abbois;
Ceste gent farouche et rebourse
Tire l'esprit de notre bourse
Subtilement par les fumées
De leurs parolles parfumées;
Puis nous chasse à l'extremité
Des bornes de la pauvreté, &c.
(Remi Belleau, *La Reconnue*, Act. v. Sc. 3.)

The poets of the seventeenth century curtailed the use of the octosyllabic line still more, but continued to apply it in the Ode, as, e.g., Malherbe in the ode *Sur l'attentat commis en la personne de Henri le Grand*[2].

In the eighteenth century it gained back some of the ground it had lost since the advent of Ronsard and his school, being much favoured by all the poets of that epoch both for lyrical pieces and for the ode, and more especially for all branches of lighter poetry.

Lamartine and Victor Hugo continued to use the octosyllabic metre for the Ode, but although all the great poets of the nineteenth century have used the octosyllabic line preferably combined with other lines, Théophile Gautier and Théodore de Banville alone can be said to have shown any predilection for that measure. The former has left a whole collection of poems, *Émaux et Camées* (1852), in octosyllabic verse.

The collections of Banville which afford the best examples of its use are the *Idylles Prussiennes*, the *Odes Funambulesques*, and the *Odelettes*.

II. The Decasyllabic Line.

The next oldest line is that of ten syllables, which occurs for the first time in the *Vie de Saint-Alexis*, composed in the second half of the eleventh century:

[1] Cf. Vauquelin de la Fresnaye, *Art Poétique* (begun in 1574), i. 631 (ed. Pellissier, p. 39):

Mais nostre vers d'huict sied bien aux Comédies
Comme celuy de douze aux graves Tragédies.

[2] *Œuvres*, i. p. 75.

Bons fut li siecles al tens ancïenor,
Quer feit i ert e justice et amor,
Si ert credance, dont or n'i at nul prot;
Toz est mudez, perdude a sa color:
Ja mais n'iert tels com fut als ancessors. (Strophe i.)

We next come across it in the *Chanson de Roland* (c. 1090):

Ço sent Rollanz que la mort le tresprent,
Devers la teste sur le quer li descent,
Desuz un pin i est alet curant.
Sur l'erbe verte s'i est culchet adenz;
Desuz lui met s'espee et l'olifan,
Turnat sa teste vers la paiene gent. (ll. 2355-60.)

From that time it became the standard metre for the *Chansons de geste*, until it was supplanted in the twelfth century as the epic line by the Alexandrine or line of twelve syllables[1].

The decasyllabic line is found sporadically in the O. F. drama instead of the usual octosyllabic, and is used rather more frequently in O. F. lyrical poetry than that measure:

Quant voi fenir yver et la froidor
Et le dolz tans venir et repairier,
Que li oisel chantent cler sor la flor
Et l'erbe vert s'espart soz le rainier,
Chanter m'estuet, molt en ai grant mestier,
Por ma dame faire oïr ma dolor,
Savoir, se ja me voldroit alegier.
Chascuns se vante d'amer lealment,
Mais poi en voi, qui soient en torment.
(Gautiers d'Espinal[2].)

But it was in the fourteenth and fifteenth century that the decasyllabic held the predominance over all its rivals. In the first half of the sixteenth century it lost very little ground, being much affected by Clément Marot and his followers for epistles, epigrams, *ballades*, *rondeaux*, &c., and, although Ronsard and his school reinstated the Alexandrine, it is a moot point—leaving Ronsard himself and the tragic poets

[1] The octosyllabic line occurs exceptionally (in tirades) in the fragmentary epic of Alberic de Briançon (or Besançon?) on Alexander the Great, the earliest (beginning of the twelfth century) of the poems of the *epic of antiquity* (cf. vol. i. p. 1 of Paul Meyer's *Alexandre le Grand dans la Littérature française du Moyen Age*). It occurs likewise in tirades in the chanson of *Gormond et Isembart*.

[2] Brakelmann, p. 32.

out of consideration—whether the poets of the second half of the sixteenth century have composed more lines of twelve than of ten syllables. Consciousness of that fact probably induced Ronsard to call this measure *vers commun*[1].

The decasyllabic line was used by Ronsard for his epic poem, *La Franciade*, but under pressure[2]. In the seventeenth century this measure was not much used, on account of the then predominance of the dodecasyllabic line. The same may be said of the eighteenth century, notable exceptions being the comedies of Voltaire and *La Pucelle* of the same author, and also the *Épîtres* of J.-B. Rousseau.

The decasyllabic line has not been a favourite metre in modern times generally, yet it has gained some ground since the seventeenth century, especially in combination with other measures. Of the nineteenth-century poets, Théophile Gautier, and more especially Béranger, have used it freely.

III. The Dodecasyllabic Line.

This measure occurs for the first time at the end of the eleventh century in the *Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem*:

> Chevalchet l'emperere od sa compaigne grant,
> Et passent les montaignes et les puis d'Abilant,

[1] Compare *Art Poëtique: Les vers communs sont de dix à onze syllabes, les masculins de dix, les féminins de onze* (*Œuvres*, vii. p. 331). Du Bellay (cp. *Deffence et Illustration*, pp. 116 and 142) calls the decasyllabic *vers héroique*.

[2] After having spoken somewhat disparagingly of the Alexandrine as the epic line in the second preface of the *Franciade* (*Œuvres*, iii. p. 16), Ronsard withdrew his remarks in the following significant addition which he made to the *Art Poëtique* in 1573: *Si je n'ai commencé ma Franciade en vers Alexandrins, lesquels j'ay mis (comme tu sçais) en vogue et honneur, il s'en faut prendre à ceux qui ont puissancé de me commander* (an allusion to King Charles IX) *et non à ma volonté; car cela est fait contre mon gré, esperant un jour la faire marcher à la cadence Alexandrine; mais pour cette fois il faut obéir* (*Œuvres*, vii. p. 330–1). This assertion finds corroboration in the following lines, which Ronsard places in the mouth of Amadis Jamyn, one of his pupils:

> Tu n'as Ronsard composé cet ouvrage;
> Il est forgé d'une royalle main.
> Charles sçavant, victorieux et sage,
> En est l'autheur; tu n'es que l'escrivain.
> (Ronsard, *Œuvres*, viii. p. 36.)

La roche del Guitume et les plaines avant.
Virent Costantinoble, une citet vaillant,
Les clochiers et les aigles et les ponz reluisanz.
(ll. 259 sqq.)

But the first great work in which the line of twelve syllables appears in its strictly epic form—in tirades or *laisses*—is the *Roman d'Alexandre* (c. 1184), containing about 20,000 lines, which is attributed to Lambert le Tort, Alexandre de Bernay, and Pierre de Saint-Cloud:

D'Alixandre vous voel l'estore rafrescir
Cui Dix dona au cuer fierté et grant aïr,
Ki osa par mer gens et par terre envaïr
Et fist à son kemant tout le peuple venir
Et tans rois orgeilleus à l'esperon servir.
Ki serviche li fist ne s'en dut repentir,
Car tous fu ses corages à lor bons acomplir, &c.[1]

It is generally supposed that it is to this circumstance that the dodecasyllabic line owes the name of *Alexandrin*, but seeing that the name *Alexandrin* as applied to this measure does not occur before the fifteenth century[2], it is more probable that the twelve-syllable line received this appellation from later refashionings of the *Roman d'Alexandre* than from the original composition.

From about the year 1200 the Alexandrine began to supplant the decasyllabic line as the metre of the *chansons de geste*, and at the end of the thirteenth century it had gained so completely the upper hand as the epic line that several of the old *chansons* in the decasyllabic line were turned into Alexandrines, and the poet Adenes le Roi, who had used the decasyllabic in the *Enfances Ogier*, made use of the dodecasyllabic in *Berte aux Grans Pies* and in *Beuves de Commarcis*.

This metre occurs also in tirades in a few lives of saints, and in strophes of four lines in a large number of mediæval religious and didactic poems. The beautiful poem on

[1] Paul Meyer, *Alexandre le Grand dans la Litt. Franç. du Moyen Age*, i. p. 116.

[2] The name is found for the first time in Baudet Harenc's *Doctrinal de la seconde Retorique* (1432): *Sont dittes Lignes alexandrines pour ce que une ligne des fais du roy Alexandre fu fait de ceste taille* (*Archives des Missions Sc. et Litt.*, i. 278). The derivation of *Alexandrin* from the name of Alexandre de Bernay, proposed by some, seems highly improbable.

Thomas à Becket by Garnier de Pont Sainte-Maxence (1173) likewise presents the strophic form, but of five mono-rimed lines instead of four:

> La l'unt trait e mené li ministre enragié:
> 'Assolez,' funt il, 'cels qui sunt escumengié,
> E cels ki sunt par vus suspendu e lacié!
> — N'en ferai,' fait il, 'plus que je n'ai comencié.'
> A oxire l'unt dunc ensemble manecié[1].

Outside the *chansons de geste* proper the Alexandrine is found in the *Roman de Jules César* (thirteenth century), and in the *roman d'aventure*, *Brun de la Montagne* (fourteenth century).

A few examples in mono-riming strophes of four lines can also be instanced from the medieval drama, notably passages in Jean Bodel's *Jeu de Saint-Nicolas*, Adam de la Halle's *Jeu de la Feuillée*, and Rutebeuf's *Miracle de Théophile*:

> Hé, las! chetis! dolenz! que porrai devenir?
> Terre, coment me pues porter ne sostenir
> Quant j'ai Dieu renoié et celui voil tenir
> A seignor et a mestre qui toz maus fet venir?
> (Rutebeuf, p. 216.)

It is not found in O. F. literary lyric poetry, but is used in popular or semi-popular romances and *pastourelles*:

> Bele Ydoine se siet desous la verde olive
> En son pere vergier, a soi tence et estrive,
> De vrai cuer souspirant se plaint lasse chaitive!
> Amis, riens ne me vaut sons, note ne estive;
> Quant ne vos puis veoir, n'ai talent que plus vive.
> He dex! qui d'amors sent dolor et paine
> Bien doit avoir joie prochaine.
> (Bartsch, *Rom. und Past.*, p. 59.)

During the latter part of the fourteenth and the whole of the fifteenth century the Alexandrine was totally abandoned, being ousted by its old rival the decasyllabic. It reappeared for the first time in Jacques Milet's *Destruction de Troyes* (1452), but without making any impression.

It fared little better in the first half of the sixteenth century. Fabri (1521) calls it *une antique maniere de rithmer*[2], and Jean Le Maire de Belges (b. c. 1473), who used it in

[1] Paul Meyer, *Recueil d'Anciens Textes*, ii. p. 317.
[2] Cf. *Rhétorique*, ii. p. 15.

a passage of about 100 lines in the *Concorde des deux Langages* (1511):

> Voicy le noble roc, qui les nues surpasse,
> Des plus hauts monts qu'on sache au monde l'outrepasse,
> Dont le sommet atteint l'air du ciel tressalubre.
> Or est tout ce Rocher, divers, glissant et lubre.
> Tresdur, agu, pointu, offendant piedz et palmes,
> Et n'y croit alentour, ni olives ni palmes,
> Mais seulement estocs, et arbres espineux,
> Poignans, fiers au toucher, tortus et pleins de nœuz, &c.
>
> (*Œuvres*, iii. p. 128.)

remarks at the end of the piece: . . . *composé de rhythme Alexandrine . . . laquelle taille jadis avoit grand bruit en France, pource que les prouesses du Roy Alexandre le grand en sont descrites es anciens Rommans: dont aucuns modernes ne tiennent conte aujourdhuy*[1]. Clément Marot, who applied this measure in a few short poems, was also obliged to take the same precaution, by adding the superscription *vers alexandrins*[2].

A few isolated examples in this period are likewise found in the works of Coquillard[3] (c. 1422–1510) and Roger de Collerye[4] (1494–1538).

The Alexandrine was revived by Ronsard and the poets of the *Pléiade*[5]. Pasquier[6] claims that Baïf was the first to reintroduce it in lyrical poetry, but, be that as it may, it was Ronsard especially who, by his wonderful rhythmical genius, reinstated that measure and subsequently imposed it as the French verse *par excellence*, so that it may be said, without any fear of contradiction, that three quarters of the French verses that have been composed since the

[1] *Œuvres*, iii. pp. 128–31.

[2] Thomas Sibilet, who represents the school of Marot, says of the Alexandrine: *Ceste espece est moins frequente que les autres deux* (the octosyllabic and decasyllabic line), *et ne se peut appliquer qu'à choses fort graves, comme aussi au pois de l'oreille se trouve pesante* (*Art Poëtique*, ed. 1556, p. 28).

[3] *Œuvres*, i. pp. 4 and 23.

[4] *Œuvres*, p. 263.

[5] Jacques Peletier du Mans, *Art Poëtique* (1555): *Le dodecasilabe, autrement vers Alexandrin, etoit fort rare, jusques a cet age* (p. 57).

[6] *Recherches*, Bk. vii. p. 625: *Le premier des nostres qui les* (*les vers de douze syllabes*) *remist en credit, fut Baïf en ses Amours de Francine.* This is a moot point, as the *Antiquités de Rome* and the *Regrets* of du Bellay also appeared in 1548, the year of publication of the *Amours de Francine.*

beginning of the seventeenth century are dodecasyllables or *grands vers*, as the French sometimes term them. After writing Acts ii, iii, and v of his *Cléopâtre* (1552) in decasyllables, Jodelle used the Alexandrine exclusively in his next tragedy, *Didon*, and since that time it has ranked as the standard tragic line, although a few sixteenth-century tragedies, such as Bastier de la Peruse's *Médée* (1553), Gabriel Bonnin's *La Soltane* (1561), and Jean de la Taille's *La Famine* (1573), still present the decasyllabic by the side of the dodecasyllabic line.

It was not till the seventeenth century that the Alexandrine was introduced into comedy by Pierre Corneille, whose example in this respect has likewise been invariably followed since.

The lines containing less than eight syllables, more particularly those of seven and six syllables, have at no time been completely neglected, though they cannot compare in the frequency of their use to the measures already discussed.

IV. The Heptasyllabic Line.

From the twelfth century onwards the heptasyllabic line occurs in lyrical compositions, combined with other measures or in short isometric strophes. Though less common than the decasyllabic and octosyllabic lines it is not unusual in the poetry of the *trouvères*:

> Chançon legiere a entendre
> Ferai, car bien m'est mestiers
> Que chascuns la puist aprendre,
> Et qu'on la chant volontiers;
> Ne par altres messagiers
> N'iert ja ma dolors mostrée
> A la millor qui soit née. (Quesnes de Bethune[1].)

Aucassin et Nicolette is the only O. F. narrative poem which contains that measure:

> Aucassins s'en est tornés
> Mout dolans et abosmés
> De s'amie o le vis cler.
> Nus ne le puet conforter,
> Ne nul bon consel doner[2], &c.

It is also found in the *Lai du Chevrefuel* of Marie de France—in strophes of eight lines with cross rimes.

[1] Brakelmann, p. 71. [2] Cf. ed. H. Suchier, p. 9.

But it was in the second half of the sixteenth century that the seven-syllable line reached the height of its vogue, the poets of the *Pléiade* affecting it for the Ode, probably on account of its external resemblance to the Latin *versus Pherecrateus secundus* (– – – ∪ ∪ – ⏑).

The poets of the seventeenth and eighteenth centuries curtailed the use of the heptasyllabic line considerably. Malherbe still continued to use it for the Ode, and La Fontaine composed a few of his *Fables* entirely in that metre.

In the eighteenth century Chaulieu (1639–1720) and Piron (1689–1773) employed it in longer poems—*épigrammes* and *épîtres*[1].

Of the Romanticists, Lamartine and Victor Hugo have not been adverse to the seven-syllable line. The latter has availed himself of it in one long poem of the *Légende des Siècles*—*Le Romancero du Cid*—and notably in several short *chansons* in the *Contemplations* and other collections of poems.

Théophile Gautier has also several examples of this measure, but of modern poets Théodore de Banville and Richepin have favoured it most—proportionately.

V. The Hexasyllabic Line.

Both in Old and Modern French the line of six syllables is generally found combined with longer or shorter lines. However it occurs occasionally in isometric strophes both in popular and literary O. F. lyrical poetry, more particularly in the former:

En l'ombre d'un vergier
Al entrant de pascor
De joste un aiglentier
Ere por la verdor:
S'oi en un destor
Desos un olivier
Plorer un chevalier
Sospris de fine amor
Et dit 'e, ae! o, or ae!
Bien m'ont amors desfie.'

(Bartsch, *Rom. und Past.*, p. 72.)

This measure is also met with, unmixed and riming in couplets, in the *Cumpoz* or *Computus* (i. e. ecclesiastical tables

[1] Cf. Crépet, *Les Poètes Français*, iii. p. 177–8.

and calendar) and in the *Bestiaire* of the Anglo-Norman priest Philippe de Thaün, who wrote at the beginning of the twelfth century.

The opening lines of the *Cumpoz* are quoted:

Philipes de Thaün
At fait une raisun
Pur pruveires guarnir
De la lei maintenir.
A sun uncle l'enveiet,
Que amender la deiet,
Se rien i at mesdit
En fait u en escrit . . .

After having been neglected by the poets of the fourteenth and fifteenth centuries the line of six syllables was taken up again by the poets of the Renaissance, who employed it preferably in short strophes of four or six lines.

This line hardly maintained its position in the seventeenth century. The same may be said of the eighteenth century, though more than one poet of that period showed that it could be used effectively in longer strophes.

In the nineteenth century it has been revived by the Romanticists, either mixed or in short strophes of four, five, or six lines, and has continued to find favour with their successors.

The following table, compiled by Becker (*Zts. f. rom. Phil.*, xii, 89), is interesting as indicating the percentage of the most important lines in the works of some of the great poets of the nineteenth century.

The symbol X^2 denotes the decasyllabic with medial cesura (5 + 5):

	XII.	X.	X^2.	VIII.	VII.	VI.	Rest.
André Chénier . .	91·03	3·24	—	5·47	0·21	0·05	—
Lamartine . . .	65·88	0·30	—	26·92	3·90	1·81	1·19
Victor Hugo . .	73·53	0·24	0·15	15·69	5·54	2·88	1·97
Sainte-Beuve . .	80·92	3·64	—	11·20	1·12	2·31	0·81
A. de Musset . .	75·94	2·24	0·48	16·17	0·44	2·08	2·65
Théophile Gautier	59·74	1·68	0·55	29·64	2·26	4·69	1·44
Leconte de Lisle .	92·70	0·05	1·80	5·21	—	—	0·24

VI. The Pentasyllabic Line.

This line is generally found combined with longer lines both in Old and Modern French.

Isometric strophes however occur occasionally in O. F. *pastourelles* and romances:

Par mi la ramée
Vers li chevalchai;
Quant je la vi seule,
Si la saluai.
Dis li 'bele née,
Soiez ma privée,
Je vos amerai,
Riche vos ferai
En nostre contrée.'
(Bartsch, *Rom. und Past.*, p. 133.)

Isometric strophes (of six lines) in pentasyllables occur likewise in the Anglo-Norman rimed sermon of the beginning of the twelfth century, commencing with the words *Grant mal fist Adam*:

Grant mal fist Adam
Quant por le Sathan
Entamat le fruit.
Mal conseil donat,
Qu'iceo li loat;
Car tost l'out sozduit, &c. (Strophe i.[1])

This measure was very sparingly used during the Renaissance and the seventeenth century. Examples of longer strophes can be quoted from a few poems of the eighteenth century, such as the *Epître sur l'Hiver* of Gentil Bernard, and the *Description poétique du Matin* of Bernis (1715–94):

Le feu des étoiles
Commence à pâlir,
La nuit dans ses voiles
Court s'ensevelir:
L'ombre diminue
Et, comme une nue,
S'élève et s'enfuit;
Le jour la poursuit,
Et, par sa présence,
Chasse le silence,
Enfant de la nuit . . . (Bernis[2].)

[1] Cf. H. Suchier, *Reimpredigt*, p. 2.
[2] Crépet, iii. p. 293.

The poets of the nineteenth century usually employ the five-syllable line mixed with longer metres, yet examples of its use in isometric strophes are not so rare as in previous epochs; more especially in the poems of Banville, Richepin, and Verlaine.

VII. The Tetrasyllabic Line.

Much the same applies to the line of four syllables as to that of five. It is rarely found employed alone, especially before the nineteenth century. In the sixteenth a few instances can be quoted from Mellin de Saint-Gelais and Clément Marot, and from two or three Odes of Ronsard. In the nineteenth century the line of four syllables is likewise almost exclusively used in combination with longer measures, yet short isometric strophes are not so unusual as in preceding periods. Victor Hugo's *Les Djinns*, in the *Orientales*, in which all measures from two to ten syllables—excluding that of nine—are represented, offers a good example of the tetrasyllabic line:

Les Djinns funèbres,
Fils du trépas,
Dans les ténèbres
Pressent leurs pas;
Leur essaim gronde:
Ainsi, profonde,
Murmure une onde
Qu'on ne voit pas. (*Orientales*, p. 170.)

Banville has likewise tried his hand at short strophes composed entirely of tetrasyllables[1], as have also Richepin and Verlaine.

VIII. The Trisyllabic Line.

This line, too, is generally combined with longer lines.

It occurs unmixed in a few old *rondeaux*[2].

In the sixteenth century Clément Marot employed it for two of his epistles, of which a strophe is quoted from the one addressed *à une Damoyselle Malade*:

Ma mignonne,
Je vous donne

[1] Cf. *Rondels*, p. 248.
[2] Cf. Christine de Pisan, *Œuvres Poétiques*, i. p. 175.

Le bon jour.
Le séjour,
C'est prison.
Guérison
Recouvrez,
Puis ouvrez
Vostre porte
Et qu'on sorte
Vistement;
Car Clément
Le vous mande, &c. (*Œuvres*, p. 83.)

Chaulieu in the eighteenth century also used this measure in the *Epître au Comte de Nevers*. Victor Hugo furnishes examples of its use in the second and last strophe but one of the *Djinns*, but the best-known instance occurs in the *ballade*, *Le Pas d'Armes du Roi Jean*, which consists of thirty-two eight-lined strophes in trisyllables:

Çà, qu'on selle,
Écuyer,
Mon fidèle
Destrier.
Mon cœur ploie
Sous la joie,
Quand je broie
L'étrier.

Par saint Gille
Viens-nous-en,
Mon agile
Alezan;
Viens, écoute,
Par la route,
Voir la joute
Du roi Jean.... (*Odes et Ballades*, p. 285.)

Victor Hugo also applied the trisyllabic line in more than one passage of the lyrical drama, *La Esmeralda*:

Le jour passe;
Ivre ou non,
Il embrasse
Sa Toinon,
Et, farouche,
Il se couche
Sur la bouche
D'un canon... (Act iii. Sc. 1.)

IX. The Dissyllabic Line.

This measure is very rare, and scarcely ever used except with longer lines:

Heureux qui meurt ici
Ainsi
Que les oiseaux des champs!
Son corps près des amis
Est mis
Dans l'herbe et dans les chants.
(Richepin, *La Mer*, p. 153.)

It occurs singly in a few old *rondeaux*:

Je vois
Jouer.
Au bois
Je vois.
Pour nois
Trouver
Je vois.
(Christine de Pisan, *Œuvres*, i. p. 185.)

And in the first and last strophes of Victor Hugo's *Djinns*:

On doute
La nuit . . .
J'écoute :—
Tout fuit,
Tout passe;
L'espace
Efface
Le bruit. (*Orientales*, p. 171.)

It may also be mentioned that Joseph Soulary (1815–91) has composed two sonnets in dissyllables.

X. The Monosyllabic Line.

The monosyllabic line is practically confined to refrains and echo-lines[1], which were fashionable in Middle French and have been revived by Sainte-Beuve and Victor Hugo. The best-known example is Victor Hugo's *La Chasse du Burgrave* in the *Odes et Ballades*, but two instances also occur in his drama of *Cromwell* (1826):

[1] Cf. Chap. iii. pp. 62–3.

C'est surtout quand la dame abbesse
Baisse
Les yeux, que son regard charmant
Ment.
Son cœur brûle en vain dans l'enceinte
Sainte;
Elle en a fait à Cupidon
Don . . . (Act v. Sc. 6[1].)

Whole poems written in monosyllabic lines, such as Rességuier's sonnet[2], and an eclogue of Pommier[3] (b. 1804) in 1226 monosyllablic lines, are merely *tours de force*.

The lines of nine, eleven, and thirteen syllables, which are now generally known as *vers impairs*, on account of the odd number of syllables which they contain, have always been exceptions, more particularly that of thirteen syllables.

XI. The Enneasyllabic Line.

This measure is occasionally met with in O. F. lyrical poetry, chiefly in refrains, but also throughout isometric and heterometric strophes.

Only a few isolated examples occur in the sixteenth century:

Chere Vesper, lumiere dorée
De la belle Venus Cytherée,
Vesper, dont la belle clarté luit
Autant sur les astres de la nuit
Que reluit par dessus toy la lune;
O claire image de la nuict brune,
En lieu du beau croissant tout ce soir
Donne lumiere, et te laisse choir
Bien tard dedans la marine source[4].
(Ronsard, *Poésies Choisies*, p. 141.)

[1] See also Act iii. Sc. 1 of *Cromwell*.

[2] Cf. Chap. x. p. 248.

[3] Pommier has left examples of such metrical puerilities in the collection of verse entitled *Colifichets et Jeux de Rimes* (1860).

[4] After having quoted the above lines of Ronsard, Deimier (1610) adds: *Mais ces vers ont si peu de grace à comparaison de ceux que nous usons ordinairement* (the decasyllabic line and the Alexandrine), *qu'ils semblent la desmarche d'un maigre roussin entravé, à la comparoir au libre et gaillard trot d'un genet d'Espagne* (p. 28). Pelletier in his *Art Poëtique* (1555) refuses to recognize the line of nine syllables as well as that of one syllable: *Ce nous ét grand avantage, que notre Langue a pris des Vers de toutes mesures, depuis deus silabes jusques a douze . . . Excete pourtant, que nous n'an n'avons point de neuf silabes* (p. 56).

The same applies to the seventeenth century. In the eighteenth century Voltaire used the nine-syllable line once, and Sedaine (1719–97) experimented with it in the *Tentation de Saint-Antoine*.

With the advent of the nineteenth century this measure, as indeed all the *vers impairs*, gained some ground; Eugène Scribe has left examples of it in the *Prophète*; Banville utilized it for a few poems[1], while Richepin has left several specimens in *La Mer*:

> Souffle encor, douce haleine du vent
> Qui viens des coteaux et de la plaine.
> Souffle encor; car la mer bien souvent
> Contre nos laideurs de rage est pleine.
> Toi qui sais l'accoisier en rêvant,
> Souffle-lui ton âme, ô douce haleine, &c.
>
> (*La Mer*, p. 79.)

But the enneasyllabic line has been affected by the Décadents and Symbolistes more especially. Verlaine used it comparatively freely and recommended it, as well as the other *impairs*, in his *Art Poétique*, a short poem itself composed in lines of nine syllables, as particularly suitable to the vague and dreamy poetry which he and his school sought to introduce:

> De la musique avant toute chose,
> Et pour cela préfère l'Impair
> Plus vague et plus soluble dans l'air,
> Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.
>
> (*Choix de Poésies*, p. 250.)

The following strophes are from the *Petits Poèmes d'Automne* (1895) of Stuart Merrill[2]:

> Au temps de la mort des marjolaines,
> Alors que bourdonne ton léger
> Rouet, tu me fais, les soirs, songer
> A ses aïeules les châtelaines.
>
> Tes doigts sont fluets comme les leurs
> Qui dévidaient les fuseaux fragiles.
> Que files-tu, sœur, en ces vigiles,
> Où tu chantes d'heurs et de malheurs?

[1] Cf. Chap. iv. p. 103.

[2] A. van Bever et Paul Léautaud, *Poètes d'Aujourd'hui*, p. 224.

XII. The Hendecasyllabic Line.

The history of this line bears a close resemblance to that of the nine-syllable line. In O. F. it occurs sporadically both in popular and literary lyric poetry, and even in non-strophic poetry, as in the following specimen from the *Lai d'Amours* of Philippe de Beaumanoir, who wrote about 1270, in which the cesura is placed after the seventh accented syllable[1]:

Nus ne puet sans boine amour grant joie avoir.
Ses grans sens me fait doloir et sa biauté.
Plus bele est d'un jor d'esté, ce m'est a vis.
Las! quant je regart le lis sous le vermeil,
Voir, mout souvent m'en esvel pour lui mirer.
Ce me fait mout soupirer que n'aime mie, &c.
(*Œuvres Poétiques*, ii. p. 287.)

In the sixteenth century it is found chiefly in the so-called sapphic[2] and phalecian verses of Ronsard, Jodelle, Rapin, Passerat, and D'Aubigné, and in a passage of Baïf's *Antigone*, which runs as follows:

De gloire et de grand honneur environnée
En cette fosse des morts tu es nouée,
Ny de longue maladie étant frappée,
Ny perdant ton jeune sang d'un coup d'epée,
Mais pour avoir trop aimé ta liberté
Vive la vue tu pers de la clarté. (Act ii. Sc. 4)

The poets of the seventeenth century employed the hendecasyllabic line rather more frequently than that of nine syllables. Several instances can be found in the works of Maynard, Motin, Sarrasin, Voiture, and Boisrobert, but only in lyrical compositions meant to be sung.

Of nineteenth-century poets Rollinat (b. 1846) has applied it in the collection of verse entitled *Les Névroses* (1883), and Richepin also affords good examples of the use of that measure, as may be judged from the opening strophes of the piece that bears the name of *Partance*:

Belle, faisons ensemble un dernier repas
A la santé de ceux qui sont en partance.
Continuez gaîment sans eux l'existence,
Tous les gas en allés ne reviendront pas.

[1] For the use of the hendecasyllabic line in O.F. see Bartsch's article in the *Zts. f. rom. Phil.*, ii. 195.
[2] Cf. Chap. xi. p. 298.

Belle, buvons un coup et dansons un pas,
Surtout n'engendrons point de mélancolie,
Après le mauvais temps souffle l'embellie,
Tous les gas en allés ne périront pas . . .
(*La Mer*, p. 149.)

Being an *impair*, the hendecasyllabic line has been used by Verlaine and the Symbolists as a matter of duty, but yet economically:

De froids ruisseaux coulent sur un lit de pierre,
Les doux hiboux nagent vaguement dans l'air
Tout embaumé de mystère et de prière;
Parfois un flot qui saute lance un éclair;

La forme molle au loin monte des collines
Comme un amour encore mal défini
Et le brouillard qui s'essore des racines
Semble un effort vers quelque but réuni, &c.
(Verlaine, *Choix de Poésies*, p. 262.)

Note.—For examples of the line of thirteen syllables, and of measures exceeding that dimension, the reader is referred to Chap. IV.

CHAPTER IX

THE STROPHE

Excepting *vers libres*, poets are under the obligation, in non-lyrical poetry, of making use throughout the piece of one and the same kind of verse on one of the systems of rimes already described. Instances in which this prescription is not observed are not lacking in Old French, however. Thus Philippe de Thaün, after writing the first 1418 lines of the *Bestiaire* (*c.* 1130) in lines of six syllables, used the octosyllabic line in the remaining 153. The same peculiarity is also observable in the rimed chronicle, *Le Roman de Rou*, of Wace, and in the *Chemin de Lonc Estude* of the poetess Christine de Pisan.

But there is another rhythmic process proper to lyrical poetry, which consists in dividing the whole poem into a certain number of component parts, presenting the same disposition of measures and the same gender (masc. or fem. rime) in corresponding places. Each of these parts is called a *stanza* or *strophe*. The poet is at liberty to use one and the same metre throughout the strophe, in which case the strophe is known as *isometric*; but he may with equal propriety employ two (rarely more) different kinds of lines, in which case the strophe is known as *heterometric*. Generally speaking, strophes, whether isometric or heterometric, are not mixed in the same poem, but it not infrequently happens, especially in the Ode, that a certain strophic combination is abandoned at a given moment, according to the promptings of emotional necessity.

In the strophes composed by the French classical poets there is a careful observance of the so-called *règle des repos intérieurs*, according to which strophes of five lines have a pause after the second verse, those of six lines after the third verse, those of seven and eight lines after the fourth verse, those of nine and ten lines one pause after the fourth verse and a second pause after the seventh, those of eleven

lines one pause after the fourth verse, the other after the eighth verse. These rules, which were established by Malherbe, and his pupils Maynard and Racan, have since been disregarded, as calculated to produce the impression of the juxtaposition of several shorter strophes and as impairing the unity of the rhythmic period.

The O.F. poets and those of the sixteenth century sometimes composed their strophes wholly on *rimes plates* :

> Et lors en France avec toy je chantay,
> Et, jeune d'ans, sur le Loir inventay
> De marier aux cordes les victoires
> Et des grands roys les honneurs et leurs gloires.
> Puis, affectant un œuvre plus divin,
> Je t'envoyay sous le pouce angevin
> Qui depuis moi t'a si bien fredonnée
> Qu'à lui tout seul la gloire en soit donnée.
>
> (Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 99.)

This practice was abandoned by Malherbe and the poets of his school, and has not since been revived, for the evident reason that such productions have no *raison d'être* in strophic poetry. A few exceptions to this rule are found here and there in modern poets :

> O mon Ronsard, ô maître
> Victorieux du mètre,
> O sublime échanson
> De la chanson !
>
> (Banville, *Rimes Dorées*, p. 227.)

More notable is the use of *rimes plates* throughout Musset's *Mardoche*, composed of ten-line strophes :

> J'ai connu l'an dernier un jeune homme nommé
> Mardoche, qui vivait nuit et jour enfermé.
> O prodige ! il n'avait jamais lu de sa vie
> Le *Journal de Paris*, ni n'en avait envie.
> Il n'avait vu ni Kean, ni Bonaparte, ni
> Monsieur de Metternich ; — quand il avait fini
> De souper, se couchait, précisément à l'heure
> Où (quand par le brouillard la chatte rôde et pleure)
> Monsieur Hugo va voir mourir Phœbus le blond.
> Vous dire ses parents, cela serait trop long.
>
> (*Premières Poésies*, p. 111.)

It is not our intention to enquire minutely into the origins of the French strophe. Such an investigation, involving as it would a comparison with the strophic forms of the *troubadours*, does not fall within the scope of the present volume. A few general indications must suffice.

The most primitive poetry of all nations was certainly lyrical, and intended to be sung in accompaniment to the dance. In the rendering of the earliest Romance lyric songs, it is probable that the solo and chorus alternated, and that the rôle of the chorus, at first at all events, consisted only in the repetition of that part of the song sung by the soloist. Thus the earliest form of the strophe must have consisted of one line and its repetition. From this rudimentary form were evolved the simple strophes of early French popular poetry, which consist of three, four, five, or six mono-assonanced verses at most, with a short refrain. Unfortunately only scattered fragments (frequently refashioned) of these graceful romances have come down to us—*Rainaud, Orior, Belle Idoine, Belle Doette*, &c.

A strophe from *Rainaud* is appended:

Sire Raynaut, je m'en escondirai:
A cent puceles sor sainz vos jurerai,
A trente dames que avuec moi menrai,
C'onques nul hom fors vostre corps n'amai.
Prennez l'emmende et je vos baiserai!
E Raynaut amis!
(Bartsch, *Rom. und Past.*, p. i.)

Also one from *Belle Doette*:

Bele Doette as fenestres se siet,
Lit en un livre, mais au cuer ne l'en tient:
De son ami Doon li ressovient,
Qu'en autres terres est alez tornoier.
E or en ai dol. (Ibid. p. 5.)

In *Orior* the strophe is of three lines only, and the refrain of two:

Lou samedi a soir, fat la semainne,
Gaiete et Oriour, serors germainnes,
Main et main vont bagnier a la fontainne.
Vante l'ore et li raim crollent:
Ki s'antraimment soweif dorment. (Ibid. p. 8.)

Although these popular romances do not seem to have continued beyond the twelfth century, such short mono-riming strophes are found throughout the O.F. period, more especially in didactic and religious poetry:

Cil Diex qui par sa mort vout la mort d'enfer mordre
Me vueille, s'il li plest, a son amor amordre:
Bien sai qu'est granz corone, mes je ne sai qu'est ordre,
Quar il font trop de choses qui molt font a remordre.
(Rutebeuf, p. 59.)

Pur l'iglise del Nort e en l'ele del Nort
E vers le Nort tornez suffrit sainz Thomas mort.
Pur sa mort l'ad Deus fait e si halt e si fort,
Tuit crestïen li quierent e salu e confort,
Les perillez en mer meine il a dreit port.
(Garnier du Pont Ste.-Maxence [1].)

From the earliest times, however, and increasingly as poetry became literary, many other more complicated strophic forms were introduced by splitting the longer lines into parts, by repeating or intercalating members of simpler strophes, and by introducing single additional lines in different parts of existing combinations. From the twelfth century onward, a large number of types were also borrowed from the highly developed and artistic poetry of the *troubadours*, who found ready and skilful imitators in the *trouvères* of the north of France. In the Middle Period of French there was a great decrease, not only in poetic talent, but also in poetic invention. The poets of this period abandoned the majority of the more graceful and ingenious strophes of Old French lyrical poetry, and those they did keep they elaborated past recognition into poems with a fixed form.

No great improvement is discernible in the variety of strophes used till the advent of the *Pléiade*, and especially of their leader Ronsard, who, during his long and brilliant career, attempted more than a hundred different strophic combinations. Malherbe only selected a few of Ronsard's strophes, erecting them into stereotyped forms beyond which the poet was not to wander, and left the rest to fall into oblivion, till they were revived in greater part by the Romanticists, who in their turn have invented a certain number and borrowed a few others from foreign literatures.

As practically all the measures that exist in French poetry can be used in the strophe, either alone or combined with any other line, it can be readily imagined how large and varied is the number of strophes at the poet's disposal. Speaking of this almost inexhaustible treasure of poetic invention, Théodore de Banville says in his *Petit Traité* [2]: *Il faudrait être un Homère pour les énumérer, même en ne choisissant que celles qui sont solides et belles. . . . Dans une vie de poète, on a à peine le temps de les étudier et on n'a jamais*

[1] Paul Meyer, *Recueil d'Anciens Textes*, ii. p. 321.
[2] Pp. 159 and 183.

l'occasion de les employer toutes. Generally speaking, the strophe in French poetry does not comprise more than twelve lines, although strophes of fourteen, fifteen, sixteen, eighteen, nineteen, and even twenty lines can be found in the works of Ronsard. With modern poets, however, strophes of more than twelve lines, such as those of thirteen occurring in Victor de Laprade's *Corybantes*[1], or of seventeen and nineteen lines, as in André Chénier's *Jeu de Paume*[2], are merely experiments, more or less able and interesting. The reason for this observance is that if the strophe is too extensive it becomes difficult for the reader to grasp the *ensemble* of the rhythmic period.

It follows from the above remarks that it would be impossible, in a book of this scope, to exhaust all the different types of the French strophe. Our purpose will be served by giving examples of the more usual types, dividing them into isometric and heterometric strophes.

It has already been mentioned that it is a rule, both of Old and Modern French strophic poetry proper, that the rimes of the same lines in corresponding strophes must have the same gender (masc. or fem. rime)[3]. In Modern French strophic poetry, though the rimes have the same gender, the rimes themselves change from strophe to strophe. In O.F., on the contrary, this method is very rare[4]. It was much more usual to carry on the rimes of the first strophe throughout the remaining strophes of the whole poem[5]:

La douche vois del rosignol salvage
K'oi nuit et jor chantoier et tentir
Me radouchist mon cuer et rassoage:
Lors ai talent ke cant por esbaudir,
Bien doi canter, puis k'il vient a plaisir
Chele cui j'ai de cuer fait lige homage,
Si doi avoir grant joie en mon corage,
S'ele me veut a son oes retenir.

Onkes vers li n'oi faus cuer ne volage,
Si m'en devroit per cho mius avenir,
Ains l'aim et serf et aor par usage,
Se ne li os mon penser descovrir;

[1] *Odes et Poèmes*, p. 141. [2] *Poésies*, p. xcv.
[3] For a few exceptions in Old and Middle French see Tobler, p. 16 sqq.
[4] Cf. De Coucy, ed. Fath., no. xv.
[5] Cf. De Coucy, no. xii, and Gautier d'Épinal, ed. Lindelöf et Wallensköld, nos. vi, ix, xii, and xiii.

Car sa biautés me fait si esbahir,
Ke je ne sai devánt li nul langage,
Ne regarder n'os son simple visage:
Tant en redout mes ieus a departir, &c.
(De Coucy, no. vii.)

Another favourite practice of the *trouvères*, which has its equivalent in Provençal lyric poetry, was to divide the totality of strophes into two, three, or four (rarely more) groups, in each of which the rimes agreed, while the several groups stood in a certain symmetrical relation to one another:

1 + 2 : 3
1 + 2 : 3 + 4
1 + 2 + 3 : 4 + 5
1 + 2 : 3 + 4 : 5
1 + 2 : 3 + 4 : 5 + 6
1 + 2 : 3 + 4 : 5 + 6 : 7 &c.

As a simple and typical example may be quoted the rimes of the fourteenth *chanson* of the Chastelain de Coucy, in which the relation between the several parts is 1 + 2 : 3 + 4 : 5:

Str. i.	Str. ii.	Str. iii.	Str. iv.	Str. v.
-or	-or	-is	-is	-oir
-ée	-ée	-anche	-anche	-ise
-or	-or	-is	-is	-oir
-ée	-ée	-anche	-anche	-ise
-or	-or	-is	-is	-oir
-or	-or	-is	-is	-oir
-ée	-ée	-anche	-anche	-ise
-ée	-ée	-anche	-anche	-ise

Besides these different ways of linking the strophes together more closely, the O.F. lyric poets made use for the same purpose of more complicated and artificial methods, which they borrowed from the *troubadours*, and even occasionally combined with the ones just described. Such, for example, was the practice of retaining (in a succession of strophes which otherwise had not the same rimes) a certain rime of the first strophe in the corresponding places of the remaining strophes, or again of repeating a certain rime of the first strophe in different places in the several strophes[1]. The separate strophes could also be brought into closer connexion by repeating the rime of the last line of the pre-

[1] For details see p. 62 sqq. of Orth, *Ueber Reim und Strophenbau in der altfranzösischen Lyrik*, Strassburg dissert., 1882. Also *Romania*, xix. p. 1 sqq.

ceding strophe at the end of the first line of the next. This is not an uncommon device with the *troubadours*, such strophes being known as *coblas capcaudadas* or *vers capcoatz*[1]. A table of the rimes of one of Conon de Béthune's songs will illustrate the process:

Strophe i.	a	b	b	c	c	d	d	*e*
ii.	*c*	d	d	e	e	f	f	*e*
iii.	*e*	f	f	g	g	h	h	*g*
iv.	*g*	h	h	i	i	k	k	*i*
v.	*i*	k	k	l	l	m	m	l

(*Chansons*, p. 220[2].)

A variation, termed *cobla capfinida*[3] in Provençal, consists in repeating the last *word* in the same position and according to the same arrangement. It also occurs, though more rarely, in the lyric poetry of the north of France, as for example in the song of Gace Brulé beginning with the words: *De bone amor et de loial amie*[4].

I. Isometric Strophes.

STROPHE OF TWO LINES.

The strophe of two lines is little more than a succession of *rimes plates*. The typographical arrangement and the pause in the sense alone distinguish it from a succession of such rimes. The strophe of two lines is nearly always isometric, as in the introductory poem to Verlaine's *Sagesse*:

> Bon chevalier masqué qui chevauche en silence,
> Le malheur a percé mon vieux cœur de sa lance.
>
> Le sang de mon vieux cœur n'a fait qu'un jet vermeil,
> Puis s'est évaporé sur les fleurs, au soleil.
>
> L'ombre éteignit mes yeux, un cri vint à ma bouche
> Et mon vieux cœur est mort dans un frisson farouche.
>
> Alors le chevalier Malheur s'est rapproché,
> Il a mis pied à terre et sa main m'a touché, &c.

Or in this *Berceuse* of Fernand Gregh:

> L'heure est plaintive et le soir est bleu,
> Il vient du bruit de la rue, un peu . . .

[1] See *Las Lays d'Amors* (1356), the standard authority as regards Provençal versification, in *Monumens de la littérature romane*, publ. par Gatien-Arnoult, i. pp. 168 and 236.

[2] Cf. De Coucy, pp. 41, 47, and 57, for further examples.

[3] Gatien-Arnoult, *op. cit.*, i. p. 280.

[4] W. Wackernagel, *Altfranzösische Lieder und Leiche* (1846), p. 45.

Quelqu'un chantonne au fond de la cour
Un vieux refrain qui parle d'amour.
Dans l'ombre au loin s'éteignent des pas,
Et la chanson meurt tout bas, là-bas . . .
Et tout se tait, et la vie achève
De s'en aller, lente, au cours du rêve, &c.
(*La Maison de l'Enfance*, p. 47.)

Isolated isometric strophes of two lines forming a whole are generally known as *distiches*. They are used in inscriptions, epitaphs, and epigrams:

Chloé, belle et poëte, a deux petits travers:
Elle fait son visage et ne fait pas ses vers.
(Écouchard Lebrun [1].)

Ci-gît Piron, qui ne fut rien,
Pas même académicien. (Piron [2].)

STROPHE OF THREE LINES.

For the tercet to constitute a real strophe, it is necessary that the three rimes of each tercet should be identical. Such strophes, which have since been known as *ternaires*, appear to have been first used [3] by the Breton poet Auguste Brizeux (1803–55), with whom they were a favourite form. It will be noticed that the strophes are alternately on masculine and feminine rimes:

Oui, si j'avais un fils, cher et pieux trésor,
Je l'instruirais aussi, lorsque ses cheveux d'or
Couvriraient ce front jeune et virginal encor.
Nul n'a versé sur moi les fruits de la sagesse,
Moi-même j'amassai ma tardive richesse:
Ce peu que j'ai, du moins j'en veux faire largesse.
Je ne compterai plus mes ennuis et mes pleurs,
Si parfois ma pensée a fécondé les cœurs,
Si ceux qui m'ont connu sont devenus meilleurs.
Ainsi, continuant sur *ce nombre ternaire*,
Rythme bardique éclos au fond du sanctuaire,
J'instruirai jusqu'au bout ce fils imaginaire.
(*La Fleur d'Or*, p. 161.)

Subsequently these *vers ternaires* were taken up by Théodore de Banville [4] in avowed imitation of Brizeux.

[1] Crépet, iii. p. 342. [2] Ibid. p. 182.

[3] Such at all events is Brizeux's claim. Cf. *Œuvres*, ii. p. 248:

Le premier je chantai sur le rythme ternaire.

[4] See *Les Cariatides*, pp. 189 and 192.

Some of the Symbolists have also left specimens of this kind of strophe:

J'ai rêvé que ces vers seraient comme ces fleurs
Que fait tourner la main des maîtres ciseleurs
Autour des vases d'or aux savantes ampleurs;

Et maintenant, guéri de mes anciennes fièvres,
Je voudrais, à mon tour, comme les bons orfèvres,
Enguirlander la coupe où j'ai trempé mes lèvres, &c.

(Henri de Régnier, *Premiers Poèmes*, p. 11.)

Those combinations of three verses which present two similar rimes and one verse riming with another verse of the next group of three lines are not properly strophes, for then there is an encroachment on one of the combinations proper to the six-line strophe. An exception, however, is the so-called *terza rima*, also known as *rime tierce* or *tiercée* in French, of which the object is to link together a succession of strophes so as to form a whole, while observing a partial or complete pause at the end of each tercet.

The scheme of the *terza rima* is as follows: the first line of each strophe rimes with the third, while the rime of the middle line serves for the first and third line of the following strophe. The series of strophes, the number of which is not fixed, closes with one of four lines, the fourth line of which takes up the middle line of the last *terza rima* (*aba*, *bcb*, *cdc*, *ded . . . xyx*, *yzyz*).

The *terza rima* was probably invented by Dante, who used it in the *Divina Commedia*. It is also the metre of Petrarch's *Trionfi*, becoming subsequently the recognized metrical form for longer narrative poems, and has likewise been particularly affected by successive Italian satiric poets, notably by Ariosto, Aretino, Copetta, Caporali, Paterno, Salvator Rosa, and Menzini.

The first French poet to introduce this form was Jean Lemaire de Belges, who utilized it in part of the *Temple d'Honneur et de Vertus* (1503) and of *La Concorde des deux Langages* (1511), and also in the first of the three *Contes de Cupido et d'Atropos*, translated from the Italian of Serafino Aquilano (1446–1500).

Lemaire himself lays claim to the innovation in the Prologue to the *Concorde: La premiere* (*partie*) *contiendra la description du temple de Venus, selon la mode poëtique. Et sera rhythmée de vers tiercets, à la façon Italienne ou Toscane, et*

Florentine: Ce que nul autre de nostre langue Gallicane ha encores attenté d'ensuivre, au moins que je sache[1]. Leaving out of consideration one or two translations from Italian, there is no reason to dispute Lemaire's claim to priority, especially as we find it clearly corroborated in the following passage of an anonymous *Art Poétique* composed in the year 1524 or 1525: *Autre taille et façon de ryme nommée vers tiercez, qui a nostre langue est bien nouvelle, de laquelle n'ay encores (vu) aulcun user, sinon iceluy feu le Maire, qui en a fait et composé le Temple de Venus*[2].

The opening lines of Lemaire's *Concorde* are quoted:

> En la verdeur du mien florissant aage,
> D'amours servir me voulus entremettre:
> Mais je n'y euz ne prouffit n'avantage.
> Je fis maint vers, maint couplet, et maint metre,
> Cuydant suivir, par noble Poësie,
> Le bon Petrarque, en amours le vrai maistre.
> Tant me fourray dedens tel' fantasie,
> Que bien pensoye en avoir apparence,
> Comme celuy qui à gré l'euz choisie.
> De luy à moy se trouvoit conference:
> Veu qu'il eslut sa dame Avignonnoise,
> Ja nonobstant qu'il fust né de Florence.
> Et je qui fus, en temps de guerre et noise,
> Né de Haynnau, païs enclin aux armes,
> Vins de bien loin querre amour Lyonnoise . . .
>
> (*Œuvres*, iii. p. 102.)

It will be noticed that Lemaire de Belges made use of the decasyllabic line and of feminine rimes exclusively in this specimen, probably with the idea of reproducing exactly the Italian *endecasillabo*, but he was not consistent in this respect, and many passages of his *terze rime* show masculine as well as feminine rimes.

The example of Lemaire de Belges was followed by Hugues Salel[3] (1504–53) and Mellin de Saint Gelais[4] (1487–1558), both of whom have left a few examples of this form, entitled *chapitres*, in imitation of Italian terminology, according to which a series of *terze rime* was commonly known as *capitolo*.

In the second half of the sixteenth century *rimes tierces*

[1] *Œuvres*, iii. p. 101.

[2] E. Langlois: *De Artibus Rhetoricae Rhythmicae*, pp. 85–6.

[3] *Les Amours d'Olivier de Magny Quercinois et quelques Odes de luy. Ensemble un recueil d'aucunes œuvres de Monsieur Salel . . . non encore vues.* Paris, 1553, p. 64.

[4] *Œuvres*, p. 182 sqq.

were composed by Pontus de Tyard[1], Jodelle[2], Baïf[3], and Desportes[4]. They also invariably made use of the decasyllabic line, and allowed themselves slight irregularities in the disposition of the rimes of the last strophe (*a b b a* or *a b c c* instead of *a b a b*)—with the exception of Jodelle, who, though he, too, sinned in this last respect, adopted the Alexandrine, with masculine and feminine rimes alternating regularly in the third line of each strophe, as in the verses *A sa Muse*, which moreover present the correct arrangement in the four closing lines:

Tu sçais, ô vaine Muse, ô Muse solitaire
Maintenant avec moy, que ton chant qui n'a rien
Du vulgaire, ne plaist non plus qu'un chant vulgaire.

Tu sçais que plus je suis prodigue de ton bien,
Pour enrichir des grands l'ingrate renommée,
Et plus je pers le temps, ton espoir et le mien.

Tu sçais que seulement toute chose est aimée
Qui fait d'un homme un singe, et que la vérité
Sous les pieds de l'erreur gist ores assommée.

. . . . . .

Pour elle seule doncq' je me veux employer,
Me deussé-je noyer moy mesme dans mon fleuve
Et de mon propre feu le chef me foudroyer.

Si doncq' un changement au reste je n'epreuve,
Il faut que le seul vray me soit mon but dernier,
Et que mon bien total dedans moy seul se treuve:
Jamais l'opinion me sera mon colier[5].

This is the form which has been chosen by those poets of the nineteenth century who have revived the *terza rima*. Of these, the two who have excelled most in the handling of this Italian metre are Théophile Gautier (*Le Triomphe de Pétrarque* especially, *Terza Rima*, *A Zurbaran*, &c.) and Leconte de Lisle, who has used it nine times in the *Poèmes Barbares* alone (*La Vision de Snorr*, *Le Barde de Temrah*, *In Excelsis*, *La Tête du Comte*, &c.):

Quand Michel-Ange eut peint la chapelle Sixtine,
Et que de l'échafaud, sublime et radieux,
Il fut redescendu dans la cité latine,

Il ne pouvait baisser ni les bras ni les yeux,
Ses pieds ne savaient pas comment marcher sur terre;
Il avait oublié le monde dans les cieux.

[1] *Œuvres*, ed. Marty-Laveaux, p. 174.
[2] *Œuvres*, ed. Marty-Laveaux, ii. pp. 25, 30, 37, and 186.
[3] *Poésies Choisies*, p. 152.
[4] *Œuvres*, p. 83.
[5] Becq de Fouquières, *Contemporains de Ronsard*, p. 174.

Trois grands mois il garda cette attitude austère,
On l'eût pris pour un ange en extase devant
Le saint triangle d'or, au moment du mystère.

Frère, voilà pourquoi les poëtes, souvent,
Buttent à chaque pas sur les chemins du monde;
Les yeux fichés au ciel ils s'en vont en rêvant.

Les anges, secouant leur chevelure blonde,
Penchent leur front sur eux et leur tendent les bras,
Et les veulent baiser avec leur bouche ronde.

Eux marchent au hasard et font mille faux pas,
Ils cognent les passants, se jettent sous les roues,
Ou tombent dans des puits qu'ils n'aperçoivent pas.

Que leur font les passants, les pierres et les boues?
Ils cherchent dans le jour le rêve de leurs nuits,
Et le jeu du désir leur empourpre les joues.

Ils ne comprennent rien aux terrestres ennuis,
Et, quand ils ont fini leur chapelle Sixtine,
Ils sortent rayonnants de leurs obscurs réduits.

Un auguste reflet de leur œuvre divine
S'attache à leur personne et leur dore le front,
Et le ciel qu'ils ont vu dans leurs yeux se devine.

Les nuits suivront les jours et se succèderont,
Avant que leurs regards et leurs bras ne s'abaissent,
Et leurs pieds, de longtemps, ne se raffermiront.

Tous nos palais sous eux s'éteignent et s'affaissent;
Leur âme, à la coupole où leur œuvre reluit,
Revole, et ce ne sont que leurs corps qu'ils nous laissent.

Notre jour leur paraît plus sombre que la nuit;
Leur œil cherche toujours le ciel bleu de la fresque,
Et le tableau quitté les tourmente et les suit.

Comme Buonarotti, le peintre gigantesque,
Ils ne peuvent plus voir que les choses d'en haut,
Et que le ciel de marbre où leur front touche presque.

Sublime aveuglement! magnifique défaut!

(Th. Gautier, *Terza Rima*, *Poés. Compl.*, i. p. 307.)

The following specimen from Leconte de Lisle, entitled *In Excelsis*, is one of the best of the shorter poems in that metre:

Mieux que l'aigle chasseur, familier de la nue,
Homme! monte par bonds dans l'air resplendissant.
La vieille terre, en bas, se tait et diminue.

Monte. Le clair abîme ouvre à ton vol puissant
Les houles de l'azur que le soleil flagelle.
Dans la brume, le globe, en bas, va s'enfonçant.

Monte. La flamme tremble et pâlit, le ciel gèle,
Un crépuscule morne étreint l'immensité.
Monte, monte et perds-toi dans la nuit éternelle:

Un gouffre calme, noir, informe, illimité,
L'évanouissement total de la matière
Avec l'inénarrable et pleine cécité.

Esprit! monte à ton tour vers l'unique lumière,
Laisse mourir en bas tous les anciens flambeaux,
Monte où la Source en feu brûle et jaillit entière.

De rêve en rêve, va! des meilleurs aux plus beaux.
Pour gravir les degrés de l'Echelle infinie,
Foule les dieux couchés dans leurs sacrés tombeaux.

L'intelligible cesse, et voici l'agonie,
Le mépris de soi-même, et l'ombre, et le remords,
Et le renoncement furieux du génie.

Lumière, où donc es-tu? Peut-être dans la mort.
(*Poèmes Barbares*, p. 238.)

Good examples are also found in Théodore de Banville's *Exilés* and *Cariatides*; likewise in Richepin's *La Mer*.

Among those of the Symbolists who have written *terze rime* may be mentioned Ferdinand Herold, Ephraim Mikhaël, and Pierre Quillard, from the latter of whom an example is given:

L'illustre ville meurt à l'ombre de ses murs;
L'herbe victorieuse a reconquis la plaine;
Les chapiteaux brisés saignent de raisins mûrs.

Le barbare enroulé dans sa cape de laine
Qui paît de l'aube au soir ses chevreaux outrageux
Foule sans frissonner l'orgueil du sol Hellène.

Ni le soleil oblique au flanc des monts neigeux,
Ni l'aurore dorant les cimes embrumées
Ne réveillent en lui la mémoire des dieux.

Ils dorment à jamais dans leurs urnes fermées,
Et quand le buffle vil insulte insolemment
La porte triomphale où passaient des armées,

Nul glaive de héros apparu ne défend
Le porche dévasté par l'hiver et l'automne
Dans le tragique deuil de son écroulement.

Le sombre lierre a clos la gueule de Gorgone.
(*La Lyre Héroïque et Dolente*, p. 17.)

The consecrated measure for the *terza rima* in French is the Alexandrine. Shorter lines are very rarely used, and only by the Neo-Romanticists and Symbolists[1].

A similar but not identical system for linking a succession of three-line strophes (consisting of two octosyllabic lines on one rime and a line of four syllables on a different rime

[1] Cf. Richepin, *La Mer*, p. 338.

which gives its rime to the two octosyllabic lines of the following tercet) is found in parts of Rutebeuf's *Miracle de Théophile* and in a large number of his poems, and may possibly have suggested the form of the *terza rima* to Dante:

Lors les verriiez entremetre
De dez prendre et de dez jus metre,
Ez vos la joie;
N'i a si nu qui ne s'esjoie;
Plus sont seignor que raz en moie
Tot cel esté;
Trop ont en grant froidure esté,
Or lor a Diex un tenz presté
Ou il fet chant,
Et d'autre chose ne lor chant:
Tuit ont apris aler deschant. (*La Griesche d'Esté*, p. 15.)

This system ($a_8\ a_8\ b_4$, $b_8\ b_8\ c_4$, $c_8\ c_8\ d_4$, &c.) is still found in Arnould Greban's *Mystère de la Passion*[1], but does not seem to have survived the fifteenth century.

STROPHE OF FOUR LINES.

In the strophe of four lines or *quatrain* the rimes can be disposed in two different ways. Either the first line rimes with the third and the second with the fourth (*abab*), or else the first line rimes with the fourth and the second with the third (*abba*). Of the two forms of the quatrain, the first, on *rimes croisées*, is the more common, but both types have remained in constant favour since the middle of the sixteenth century, the favourite metres being the Alexandrine and the octosyllable. Examples of the first form (*abab*):

Ne te consume pas à chercher ce mystère!
Ce mélodieux souffle, ô mon ange, c'est moi!
Quel bruit plus éternel, et plus doux sur la terre,
Qu'un écho de mon cœur qui m'entretient de toi?
(Lamartine, *Méditations*, p. 167.)

Soyons deux enfants, soyons deux jeunes filles
Éprises de rien et de tout étonnées,
Qui s'en vont pâlir sous les chastes charmilles
Sans même savoir qu'elles sont pardonnées.
(Verlaine, *Choix de Poésies*, p. 118.)

J'aime à vous voir en vos cadres ovales,
Portraits jaunis des belles du vieux temps,
Tenant en main des roses un peu pâles,
Comme il convient à des fleurs de cent ans.
(Gautier, *Poés. Compl.*, i. p. 207.)

[1] Cf. ll. 15456 sqq.

Elle aurait souri, si la fleur,
Qui ne s'est point épanouie,
Pouvait s'ouvrir à la fraîcheur
Du vent qui passe et qui l'oublie.
(A. de Musset, *Poés. Nouv.*, p. 207.)

Source d'argent toute pleine,
Dont le beau cours éternel
Fuit pour enrichir la plaine
De mon pays paternel.
(Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 166.)

Tout ce qui prend naissance
Est périssable aussi;
L'indomptable puissance
Du sort le veut ainsi.
(Du Bellay, *Œuv. Chois.*, p. 94.)

Un grand sommeil noir
Tombe sur ma vie:
Dormez, tout espoir,
Dormez, toute envie!
(Verlaine, *Choix de Poésies*, p. 196.)

Briques et tuiles,
O les charmants
Petits asiles
Pour les amants! (Ibid., p. 129.)

Examples of the second form (*abba*):

J'ai bien assez vécu, puisque dans mes douleurs
Je marche sans trouver de bras qui me secourent,
Puisque je ris à peine aux enfants qui m'entourent,
Puisque je ne suis plus réjoui par les fleurs.
(V. Hugo, *Contemplations*, ii. p. 30.)

Le premier jour que trespassa la belle,
Les purs espritz, les anges précieux,
Sainctes et sainctz, citoyens des haultz cieulx,
Tout esbahiz vindrent à l'entour d'elle.
(Clément Marot, *Œuvres*, p. 419.)

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor!
(Verlaine, *Choix de Poésies*, p. 251.)

Tout seul au plus profond d'un bois,
Dans un fouillis de ronce et d'herbe,
Se dresse, oublié, mais superbe,
Un grand vase du temps des rois.
(Sully Prudhomme, *Poésies*, ii. p. 239.)

— Fils, apprends comme on me nomme,
Dit l'insecte du ciel bleu,

Les bêtes sont au bon Dieu,
Mais la bêtise est à l'homme.
(V. Hugo, *Contempl.*, i. p. 49.)

Sur la mer qui roule
Et vomit l'embrun
Le ciel lourd et brun
En trombe s'écroule. (Richepin, *La Mer*, p. 151.)

Sur la colline,
Quand la splendeur
Du ciel en fleur
Au soir décline. (Banville, *Stalactites*, p. 82.)

The isolated quatrain is frequently employed for epitaphs, epigrams, madrigals, and the like:

Ne taillez, mains industrieuses,
Des pierres pour couvrir Belleau:
Luy-mesme a basty son tombeau
Dedans ses *Pierres Précieuses*.
(Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 382.)

Bien ressembles à la grenouille,
Non pas que tu soys aquatique;
Mais comme en l'eau elle barbouille,
Si fais tu en l'art poëtique.
(Clément Marot, *Œuvres*, p. 300.)

Ci-gît l'Auteur d'un gros livre
Plus embrouillé que savant.
Après sa mort il crut vivre;
Et mourut dès son vivant.
(J.-B. Rousseau, *Œuvres*, ii. p. 208.)

There also existed in O.F., and more especially in Middle French till Clément Marot, a system of linking a series of four-line strophes akin to the one noticed in Rutebeuf for the three-line strophe. Each strophe consisted of three decasyllabic lines followed by one of four syllables, the rimes being arranged according to the scheme $a_{10}\ a_{10}\ a_{10}\ b_4$, $b_{10}\ b_{10}\ b_{10}\ c_4$, $c_{10}\ c_{10}\ c_{10}\ d_4$, &c.[1] This metrical form is found in Froissart's *Dit dou bleu Chevalier*[2], in several long poems of Christine de Pisan[3], and was also utilized by Charles d'Orléans[4], Alain Chartier[5], Martial d'Auvergne (1440–1504), and Crétin[6]:

[1] This method of linking together a number of strophes is noticed by Fabri (ed. Héron, ii. p. 50), who calls it by the strange and enigmatical name of *deux et ar*. For an explanation (not a convincing one) of the word *ar*, see Héron, i. p. 47.

[2] *Poésies*, i. p. 348.

[3] *Œuvres Poétiques*, ii. p. 47.

[4] *Œuvres*, ed. Champollion-Figeac, p. 13.

[5] *Œuvres*, ed. André Du Chesne. Paris, 1617, p. 149.

[6] *Poésies*, p. 51.

Nous tous Marchans devons bien lacrimer
Pour le feu Roy, qui faisoit à aymer
De nous garder par paix en terre et mer
En nos franchises.

Trestous larrecins et pilleries bas mises
Marchans gagnaient en toutes marchandises
Drap de soye et pierreries exquises,
Voyre à planté.

L'en eust ou poing or et argent porté
Par tous pays, reporté, raporté,
Si seurement, sans estre inquiété
Qu'on eust voulu, &c.

(Martial d'Auvergne, *Poésies*[1], ii. p. 17.)

The double form $a_{10}\,a_{10}\,a_{10}\,b_4\,a_{10}\,a_{10}\,a_{10}\,b_4$, $b_{10}\,b_{10}\,b_{10}\,a_4\,b_{10}\,b_{10}\,b_{10}\,a_4$, &c., also occurs during the same period in the *Dit de la Marguerite* of Machaut, and the *Complaintes Amoureuses* of Christine de Pisan[2]; likewise in parts of the *Paradis d'Amour* of Froissart, and in *L'Espinette Amoureuse* of the same poet—verses of eight syllables replacing those of ten in the last two compositions.

STROPHE OF FIVE LINES.

This strophe is less common than the four-line strophe, though it has gained considerable ground since the beginning of the nineteenth century. It is constructed on two rimes which can be disposed in various ways, of which the most usual by far is *abaab*. The measure used is generally the line of seven or eight syllables, but some modern poets, notably Leconte de Lisle, have preferred the Alexandrine.

Examples of the form *abaab*:

Si je vous le disais pourtant, que je vous aime,
Qui sait, brune aux yeux bleus, ce que vous en diriez?
L'amour, vous le savez, cause une peine extrême;
C'est un mal sans pitié que vous plaignez vous-même;
Peut-être cependant que vous m'en puniriez.

(A. de Musset, *Poés. Nouv.*, p. 143.)

Tandis que dans la solitude,
Où le destin m'a confiné,
J'endors par la douce habitude
D'une oisive et facile étude
L'ennui dont je suis lutiné.

(J.-B. Rousseau, *Œuvres*, i. p. 69.)

[1] Ed. Coustelier, Paris, 1724.

[2] Instances of this form are also found in the poems of Granson. See *Romania*, xix. p. 433.

Les fruicts qui les beautés nourrissent
Ne laissez en l'arbre secher:
Cueillir les faut quand ils meurissent,
Aussi sans meurir ils fletrissent,
S'on les veut trop verds arracher.
(Du Bellay, *Œuv. Chois.*, p. 99.)

Il est une basilique
Aux murs moussus et noircis,
Du vieux temps noble relique,
Où l'âme mélancolique
Flotte en pensers indécis.
(Gautier, *Poés. Compl.*, i. p. 35.)

Next in order of frequency comes the form *abbab*:

Pèse un globe à travers des millions de lieues,
Moi, je cherche autre chose en ce ciel vaste et pur.
Mais que ce saphir sombre est un abîme obscur!
On ne peut distinguer, la nuit, les robes bleues
Des anges frissonnants qui glissent dans l'azur.
(V. Hugo, *Contempl.*, ii. p. 26.)

C'est que devant ta grâce et ta beauté, Nature!
Enfant qui n'avais rien souffert ni deviné,
Je sentais croître en moi l'homme prédestiné,
Et je pleurais, saisi de l'angoisse future,
Épouvanté de vivre, hélas! et d'être né.
(Leconte de Lisle, *Derniers Poèmes*, p. 73.)

Comme les arbres des féeries,
Des frênes, vagues frondaisons,
Échelonnent mille horizons
A ce Sahara de prairies
Trèfle, luzerne et blancs gazons.
(Verlaine, *Choix de Poés.*, p. 138.)

The *quintain* is also occasionally constructed according to the scheme *aabab*:

Je suis l'enfant de l'air, un sylphe, moins qu'un rêve,
Fils du printemps qui naît, du matin qui se lève,
L'hôte du clair foyer durant les nuits d'hiver,
L'esprit que la lumière à la rosée enlève,
Diaphane habitant de l'invisible éther.
(V. Hugo, *Odes et Ballades*, p. 255.)

Souffle, bise! tombe à flots, pluie!
Dans mon palais tout noir de suie,
Je ris de la pluie et du vent;
En attendant que l'hiver fuie,
Je reste au coin du feu, rêvant.
(Gautier, *Poés. Compl.*, i. p. 297.)

The form *ababa* is also uncommon:

Croulez donc dans la nuit du gouffre illimité,
Mondes ! Vivants soleils, éteignez donc vos flammes !
Et toi, qui fais un dieu de l'homme, ô volupté,
Amour ! Tu peux mourir, ô lumière des âmes,
Car ton rapide éclair contient l'éternité.
(Leconte de Lisle, *Derniers Poèmes*, p. 79.)

Verson ces roses en ce vin,
En ce bon vin verson ces roses,
Et boivon l'un à l'autre, afin
Qu'au cœur nos tristesses encloses
Prennent en boivant quelque fin.
(Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 147.)

A la porte d'un beau château
Bâti pendant la Renaissance,
Une dame au riche manteau,
Les cheveux baignés d'une essence
Divine, rit au vert coteau.
(De Banville, *Odelettes*, p. 113.)

The poets of the sixteenth century sometimes arranged the rimes according to the scheme *aabba*:

Si quelque force ont mes vœux,
Escoutez, dieux, je ne veux
Attendre qu'une mort lente
Me conduise à Rhadamanthe
Avecques des blancs cheveux.
(Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 157.)

The forms *abbaa* and *abbba* are very scarce:

Le bruit de nos canons retentit aujourd'hui ;
Que l'Europe l'écoute, elle doit le connaître !
France, au milieu de nous un enfant vient de naître,
Et, si ma faible voix se fait entendre ici,
C'est devant son berceau que je te parle ainsi.
(A. de Musset, *Poés. Nouv.*, p. 121.)

Gémis, noble Yémen, sous tes palmiers si doux !
Schâmah, lamente-toi sous tes cèdres noirs d'ombre !
Sous tes immenses cieux emplis d'astres sans nombre,
Dans le sable enflammé cachant ta face sombre,
Pleure et rugis, Maghreb, père des lions roux !
(Leconte de Lisle, *Poèm. Trag.*, p. 19.)

STROPHE OF SIX LINES.

One of the most usual French strophic forms is the six-line strophe or *sixain*, composed of two tercets almost invariably arranged according to the scheme *aab, ccb*:

Qu'il gèle ! et qu'à grand bruit, sans relâche, la grêle
De grains rebondissants fouette la vitre frêle !

Que la bise d'hiver se fatigue à gémir!
Qu'importe? n'ai-je pas un feu clair dans mon âtre,
Sur mes genoux un chat qui se joue et folâtre,
Un livre pour veiller, un fauteuil pour dormir?
(Gautier, *Poés. Compl.*, i. p. 55.)

Les hommes éblouis de leurs honneurs frivoles,
Et de leurs vains flatteurs écoutant les paroles,
Ont de ces vérités perdu le souvenir.
Pareils aux animaux farouches et stupides,
Les lois de leur instinct sont leurs uniques guides,
Et pour eux le présent paraît sans avenir.
(J.-B. Rousseau, *Œuvres*, i. p. 7.)

Sus, ma petite colombelle,
Ma petite belle rebelle,
Qu'on me paye ce qu'on me doit;
Qu'autant de baisers on me donne,
Que le poëte de Veronne
A sa Lesbie en demandoit.
(Du Bellay, *Œuv. Chois.*, p. 285.)

Écoute-moi, Madeleine,
L'hiver a quitté la plaine
Qu'hier il glaçait encor.
Viens dans ces bois d'où ma suite
Se retire, au loin conduite
Par les sons errants du cor.
(V. Hugo, *Odes et Ballades*, p. 275.)

Voyageur errant,
La nuit te surprend,
L'avalanche est proche.
Entends-tu, dans l'air,
Vibrer un son clair?
Entends-tu la cloche?
(De Laprade, *Les Symphonies*, p. 165.)

The form *ababab* is found occasionally:

C'est l'heure où la sirène enchanteresse attire
Les imprudents rêveurs à la poupe inclinés,
Où sur le dos glissant de son affreux satyre
La naïade poursuit les astres entraînés,
Où les monstres nageurs explorent leur empire,
En promenant leurs dieux, qui sont les premiers-nés.
(Sully Prudhomme, *Poésies*, i. p. 161.)

Souffle bien sur les flots reposés
La tiède langueur de tes paresses.
Souffle-leur cette odeur de baisers
Où s'endort le cri de leurs détresses.
Souffle bien sur les flots apaisés,
Douce haleine en fleurs qui les caresses.
(Richepin, *La Mer*, p. 79.)

Si vous n'avez rien à me dire,
Pourquoi venir auprès de moi,

Pourquoi me faire ce sourire
Qui tournerait la tête au roi?
Si vous n'avez rien à me dire,
Pourquoi venir auprès de moi?
(V. Hugo, *Contempl.*, i. p. 84.)

Other variations, of rare occurrence, are *abaabb* and *ababcc*:

De leurs abominables cultes
Ces inventions sont le fruit.
De mon temps point de ces tumultes.
Si la pierre des catapultes
Battait les cités jour et nuit,
C'était sans fumée et sans bruit.
(V. Hugo, *Orientales*, p. 217.)

Vous le savez, comme j'imite
Les fables des temps primitifs,
Les damnés, — on connaît ce mythe, —
Cuisent chez moi, dans la marmite
Que j'ai prise dans les motifs
Des vieux poëtes inventifs.
(De Banville, *Occidentales*, p. 81.)

Examples of the type *ababcc*:

Mais non, j'aime trop mieux qu'il meure
Dedans la prison de tes mains,
J'aime trop mieux qu'il y demeure
Tourmenté de maux inhumains,
Qu'en te changeant, jouir de celle
Qui m'est plus douce et non si belle.
(Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 27.)

Ils se disent, ma colombe,
Que tu rêves, morte encore,
Sous la pierre d'une tombe:
Mais, pour l'âme qui t'adore,
Tu t'éveilles ranimée,
O pensive bien-aimée!
(De Banville, *Les Exilés*, p. 174.)

La mer est plus belle
Que les cathédrales,
Nourrice fidèle,
Berceuse de râles,
La mer sur qui prie
La Vierge Marie. (Verlaine, *Choix de Poés.*, p. 206.)

Besides the above types many other varieties are to be found in lighter pieces of a certain length, such as the *conte* in verse, which modern poets have often composed in a succession of irregular *sixains*, instead of confining themselves to the traditional *rimes plates* or *vers libres* for such subjects. One of the French poets who has excelled most in that *genre* is certainly Alfred de Musset, who has left several

poems of considerable length in *sixains*, of which the best-known are *Namouna* and *Une bonne Fortune*.

A few *sixains* are quoted from the latter poem in the forms *abaabb*, *aababb*, *abbaab*, *abaabb*, *ababab*:

XIV.

Les croupiers nasillards chevrotent en cadence,
Au son des instruments, leurs mots mystérieux;
Tout est joie et chansons; la roulette commence;
Ils lui donnent le branle, ils la mettent en danse,
Et, ratissant gaiement l'or qui scintille aux yeux,
Ils jardinent ainsi sur un rhythme joyeux.

XV.

L'abreuvoir est public, et qui veut vient y boire.
J'ai vu les paysans, fils de la forêt Noire,
Leurs bâtons à la main, entrer dans ce réduit;
Je les ai vus penchés sur la bille d'ivoire,
Ayant à travers champs couru toute la nuit,
Fuyards désespérés de quelque honnête lit;

XVI.

Je les ai vus debout, sous la lampe enfumée,
Avec leur veste rouge et leurs souliers boueux,
Tournant leurs grands chapeaux entre leurs doigts calleux,
Poser sous les râteaux la sueur d'une année,
Et là, muets d'horreur devant la Destinée,
Suivre des yeux leur pain qui courait devant eux!

XVII.

Dirai-je qu'ils perdaient? Hélas! ce n'était guères.
C'était bien vite fait de leur vider les mains,
Ils regardaient alors toutes ces étrangères,
Cet or, ces voluptés, ces belles passagères,
Tout ce monde enchanté de la saison des bains,
Qui s'en va sans poser le pied sur les chemins.

XVIII.

Ils couraient, ils partaient, tout ivres de lumière,
Et la nuit sur leurs yeux posait son noir bandeau.
Ces mains vides, ces mains qui labourent la terre,
Il fallait les étendre, en rentrant au hameau,
Pour trouver à tâtons les murs de la chaumière,
L'aïeule au coin du feu, les enfants au berceau!

(*Poés. Nouv.*, p. 31 sqq.)

It is probable that Musset was influenced in his choice of metre for such compositions by the study of the Italian poets, who, however, not only preferred the octave to the strophe of six lines in longer poems, but adhered to a fixed arrangement of the rimes in the former strophe, known as *ottava rima*.

Single *sixains*, generally in octosyllables, are frequently utilized for epitaphs and epigrams:

Pauline est riche et me veult bien
Pour mary; je n'en feray rien,
Car tant vieille est que j'en ay honte.
Si elle estoit plus vieille un tiers,
Je la prendrois plus volontiers;
Car la despesche en seroit prompte.
(Clément Marot, *Œuvres*, p. 401.)

Longepierre le translateur,
De l'antiquité zélateur,
Imite les premiers fidèles,
Qui combattoient jusqu'au trépas
Pour des vérités immortelles,
Qu'eux-mêmes ne comprenoient pas.
(J.-B. Rousseau, *Œuvres*, ii. p. 201.)

Or in the epitaph popularly attributed to Régnier:

J'ay vescu sans nul pensement,
Me laissant aller doucement
A la bonne loi naturelle;
Et si m'estonne fort pourquoy
La mort osa songer à moy
Qui ne songeay jamais en elle.
(Régnier, *Œuvres*, p. 246.)

The French often use *stance* and *strophe* synonymously as in English, but the term *stances* is more particularly applied to a succession of regular and identical strophes of four, five, or six lines.

STROPHE OF SEVEN LINES.

The seven-line strophe is now somewhat neglected in comparison with the strophes which have been already described. It is composed of a quatrain and a tercet, or inversely of a tercet and a quatrain on three rimes, more rarely on two:

Où allez-vous, filles du ciel,
Grand miracle de la nature?
Où allez-vous, mouches à miel,
Chercher aux champs vostre pasture?
Si vous voulez cueillir les fleurs
D'odeur diverse et de couleurs,
Ne volez plus à l'avanture.
(Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 164.)

Levez-vous, moissonneurs, alerte!
Le coq a chanté sur le toit.
D'ombre encor la plaine est couverte,
Mais l'aube vient, le coq la voit;
Quittez vos lits de mousse verte.

Alerte, moissonneurs, alerte!
Le coq a chanté sur le toit.
(Victor de Laprade, *Idylles héroïques*, *Œuvres*, ii. p. 185.)

Homme, une femme fut ta mère.
Elle a pleuré sur ton berceau;
Souffre donc. Ta vie éphémère
Brille et tremble, ainsi qu'un flambeau.
Dieu, ton maître, a d'un signe austère
Tracé ton chemin sur la terre,
Et marqué ta place au tombeau.
(V. Hugo, *Odes et Ballades*, p. 153.)

Examples in which the tercet precedes the quatrain are almost wholly confined to the poets of the nineteenth century:

O fontaine Bellerie,
Belle déesse chérie
De nos nymphes, quand ton eau
Les cache au fond de ta source
Fuyantes le satyreau
Qui les pourchasse à la course
Jusqu'au bord de ton ruisseau.
(Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 105.)

Pourtant, ma douce muse est innocente et belle.
L'astre de Bethléem a des regards pour elle;
J'ai suivi l'humble étoile, aux rois pasteurs pareil.
Le Seigneur m'a donné le don de sa parole,
Car son peuple l'oublie en un lâche sommeil;
Et, soit que mon luth pleure, ou menace, ou console,
Mes chants volent à Dieu, comme l'aigle au soleil.
(V. Hugo, *Odes et Ballades*, p. 105.)

More usual is the form *aabcccb*:

O Christ! il est trop vrai, ton éclipse est bien sombre!
La terre sur ton astre a projeté son ombre;
Nous marchons dans un siècle où tout tombe à grand bruit,
Vingt siècles écroulés y mêlent leur poussière.
Fables et vérités, ténèbres et lumière
Flottent confusément devant notre paupière,
Et l'un dit: C'est le jour! et l'autre: C'est la nuit!
(Lamartine, *Harmonies*, p. 183.)

Monte, écureuil, monte au grand chêne,
Sur la branche des cieux prochaine,
Qui plie et tremble comme un jonc.
Cigogne, aux vieilles tours fidèle,
Oh! vole et monte à tire-d'aile
De l'église à la citadelle,
Du haut clocher au grand donjon.
(V. Hugo, *Orientales*, p. 133.)

Viens à moi, dit-elle,
Oh! viens sur mon aile,

Dans un pays d'or
Qu'un nectar arrose,
Où tout est fleur rose,
Joie, amour éclose,
Plaisir ou trésor. (De Banville, *Cariat.*, p. 119.)

The isometric strophe of seven lines, generally in octosyllables or decasyllables, is less uncommon in the poetry of the *trouvères* than in modern French. With them it is constructed on a principle, borrowed from the *troubadours*, which applies not only to the great majority of the isometric strophes used in the old literary lyrical poetry of the North of France, but which subsequently found great favour in Italy, Spain, Portugal, and even the Germanic countries. According to this principle the strophe was divided into two parts, the first composed of a quatrain (*abab* or *abba*), and the second of a series of verses varying according to the length of the strophe, and in which the rimes could be combined in any order[1]:

Amors, se vos tort en avez,
Por Deu, sofrez vos en atant
Et, se vos plaist, si m'emmeudrez
Ce que je vos ai servi tant:
Qu'a petit d'assoagement
Seroie si resconfortez
Que jamais n'avroie torment.
(Gautier d'Épinal, *Chansons*, no. vii.)

The form *abba* of the opening quatrain is rare in all these bipartite strophes:

Ne puet laissier fins cuers qu'adès ne plaigne
Loial Amor, dont se sont estrangié
Cil faus amant desesperé, changié;
Mais ne cuit pas que li miens cuers se faigne
De li servir, qui que li ait trichié;
Ainçois atent en si bone esperance
Que toz maus traiz me torne en alejance. (Ibid. no. i.[2])

[1] Dante, who first discussed the technique of the bipartite strophe (*De Vulgari Eloquio*, lib. ii. cap. x), gives the name of *frons* to the opening quatrain, and, if it fell naturally into two halves, he calls these halves *pedes*. The second part of the strophe he chose to designate by the word *syrma* (σύρμα) or the Latin equivalent *cauda*, which in its turn was capable of division into two *versi*. Subsequently Italian theorists (e. g. Trissino, *Poetica*, p. 61) replaced the terms *pedes* and *versi* by *base* and *volte* respectively, or used both side by side.

[2] The isometric bipartite strophe of seven lines was especially affected by Blondels de Neele, in whose *chansons* (quoted according to Brakelmann's *Les plus anciens chansonniers*) the following types occur: *abab* aab_{10} (no. i), *abab* aba_{10} (no. xii), *abab* ccb_{10} (no. xvi); *abab* aab_8 (no. ii), *abab* bbc_8 (no. xx); *abab* baa_7 (no. iii), *abab* bac_7 (no. xv).

STROPHE OF EIGHT LINES.

This strophe, which was particularly affected (especially in the isometric octosyllabic form) by the O.F. poets, was completely neglected in the seventeenth and eighteenth centuries. It has gained some ground since the beginning of the nineteenth century, but is still sparingly used.

It consists of two quatrains, each on different rimes as a rule. The quatrains can be on cross rimes or enclosed rimes, but are rarely mixed, the most usual form being *abab, cdcd*:

S'il fallait maintenant parler de ma souffrance,
Je ne sais trop quel nom elle devrait porter,
Si c'est amour, folie, orgueil, expérience,
Ni si personne au monde en pourrait profiter.
Je veux bien toutefois t'en raconter l'histoire,
Puisque nous voilà seuls, assis près du foyer.
Prends cette lyre, approche, et laisse ma mémoire
Au son de tes accords doucement s'éveiller.

(A. de Musset, *Poés. Nouv.*, p. 65.)

Arrête, peuple impie, arrête,
Je suis ton Dieu, ton souverain;
Mon bras est levé sur ta tête,
Les feux vengeurs sont dans ma main!
Vois le Ciel, vois la terre et l'onde,
Remplis de mon immensité,
Et dans tous les climats du monde,
Mon nom des peuples exalté.

(J.-B. Rousseau, *Œuvres*, i. p. 49.)

De la Serene antique
Je verray le tombeau,
Et la course erratique
D'Arethuse, dont l'eau,
Fuyant les bras d'Alphée,
Se dérobe à nos yeux,
Et Etna, le trophée
Des victoires des dieux.

(Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 130.)

L'amour qui me tourmente
Je trouve si plaisant
Que tant plus il s'augmente
Moins j'en veux estre exemt:
Bien que jamais le somme
Ne me ferme les yeux,
Plus amour me consomme
Moins il m'est ennuyeux.

(Baïf, *Poés. Chois.*, p. 148.)

Cette ville
Aux longs cris,

Qui profile
Son front gris,
Des toits frêles,
Cent tourelles,
Clochers grêles,
C'est Paris.
(V. Hugo, *Odes et Ballades*, p. 286.)

Examples of the form *abba, cddc*:

Avant de me dire ta peine,
O poète! en es-tu guéri?
Songe qu'il t'en faut aujourd'hui
Parler sans amour et sans haine.
S'il te souvient que j'ai reçu
Le doux nom de consolatrice,
Ne fais pas de moi la complice
Des passions qui t'ont perdu.
(A. de Musset, *Poés. Nouv.*, p. 65.)

Nous emmenions en esclavage
Cent chrétiens, pêcheurs de corail;
Nous recrutions pour le sérail
Dans tous les moustiers du rivage.
En mer, les hardis écumeurs!
Nous allions de Fez à Catane . . .
Dans la galère capitane
Nous étions quatre-vingts rameurs.
(V. Hugo, *Orientales*, p. 73.)

The form *abab, cccb* was invented by Victor Hugo, and applied by him with happy effect, more especially in the *Orientales*:

Murs, ville,
Et port,
Asile
De mort,
Mer grise
Où brise
La brise,
Tout dort.

Dans la plaine
Naît un bruit,
C'est l'haleine
De la nuit.
Elle brame
Comme une âme
Qu'une flamme
Toujours suit.
(V. Hugo, *Orientales*, *Les Djinns*, p. 167.)

The same poet has also used the type *aaab, cccb*, which is likewise found in the *Méditations* of Lamartine:

Es-tu l'Europe? es-tu l'Asie?
Es-tu songe? es-tu poésie?
Es-tu nature, ou fantaisie,
Ou fantôme, ou réalité?
Dans tes yeux l'Inde se décèle,
Sur tes cheveux le Nord ruisselle;
Tout climat a son étincelle
Dans le disque de ta beauté!
(Lamartine, *Méditations*, p. 307.)

Adieu, ces nefs bizarres,
Caraques et gabarres,
Qui de leurs cris barbares
Troublaient Chypre et Délos.
Que sont donc devenues
Ces flottes trop connues?
La mer les jette aux nues,
Le ciel les rend aux flots!
(V. Hugo, *Orientales*, p. 57.)

Another arrangement of the eight-line strophe is to be found in the *ottava rima* or *octave*, the standard epic measure of the Italians, in which the lines combine according to the system *abababcc*.

The invention of the *ottava rima* is not infrequently attributed to Boccaccio, probably because he was the first to apply this particular structure of the eight-line strophe to a poem of considerable length—the *Teseide*, but there is no real foundation for such a supposition. The *ottava rima*, as its alternative name *stanza* clearly shows, was originally merely an isolated canzone-strophe, the form of which is sufficiently simple to make it unnecessary to go back to the French *trouvère* Thibaud de Champagne (who happens to have utilized that form in one or two of his *chansons*) for its prototype [1]. We thus have a case of a metre originally lyric becoming epic and dramatic.

Unlike other Italian metrical forms, the *ottava rima* was ignored by the French poets of the sixteenth century, and has not since been revived, if we except translations from the Italian. This circumstance is all the more remarkable when one recalls its brilliant career, not only in other Romance countries, but also in England and Germany [2].

Yet another form of the eight-line strophe is seen in the

[1] As Quicherat (p. 563) does.

[2] We need only mention the names of Drayton, Daniel, Byron, Shelley, and Wordsworth in England; and in Germany those of W. Heinse, Goethe, and Platen.

huitain, which was particularly affected by the poets of the first half of the sixteenth century, and to a certain extent by those of the eighteenth, for the epigram and the like.

The *huitain*, like the ordinary strophe of eight lines, is composed of two quatrains, but with this difference, that the first rime of the second quatrain is the same as the second rime of the first quatrain—*abab, bcbc*:

Lorsque Maillard, juge d'Enfer, menoit
A Montfaulcon Samblançay l'âme rendre,
A vostre advis, lequel des deux tenoit
Meilleur maintien? Pour le vous faire entendre,
Maillard sembloit homme qui mort va prendre,
Et Samblançay fut si ferme vieillart
Que l'on cuidoit, pour vrai, qu'il menast pendre
A Montfaulcon le lieutenant Maillard.
(Clément Marot, *Œuvres*, p. 270.)

Ami, crois-moi: cache bien à la cour
Les grands talens qu'avec toi l'on vit naître;
C'est le moyen d'y devenir un jour
Puissant seigneur, et favori peut-être.
Et favori? qu'est cela? C'est un être
Qui ne connoît rien de froid ni de chaud,
Et qui se rend précieux à son maître
Par ce qu'il coûte et non pas par ce qu'il vaut.
(J.-B. Rousseau, *Œuvres*, ii. p. 194.)

Or, more rarely, the form *abba, acac* is met with:

M'amie et moy peu de fois en longtemps
Sommes tumbez en querelle et divorce,
Où chascun a faict preuve de sa force
Et tous deux sont demeurés bien contents.
Toute la gloire en amour que j'attends,
C'est, quand elle est cause de mon malaise,
Eust-elle tort, si tost que je l'entends,
Je me le donne, et faut que je l'appaise.
(Melin de Saint-Gelais, *Œuvres*, iii. p. 24.)

The poets of the fifteenth century, and those of the first half of the sixteenth, used the *huitain* not only singly, but also for longer poems, a notable example being the *Petit Testament* and the *Grand Testament* of Villon.

The bipartite eight-line strophe, in decasyllables or octosyllables, was the favourite strophe of the *trouvères*. According to the principle which has already been described, it consisted of a quatrain *abab*, or less commonly *abba*, and a *cauda* that could be made to vary at will:

Douce dame, bien sai de voir,
Qui de vos voudra estre amez,

Il li covient en lui manoir
Fins cuers et bone volentez.
Garniz en sui et assasiez,
Dont mout bon gré m'en doit savoir;
Et se plus n'en cuidoie avoir,
N'en ier je ja desesperez.

(Gautiers d'Espinal, *Chansons*, no. x.)

A vos, amant, plus qu'a nule altre gent
Est bien raisons que ma dolor complaigne,
Quant il m'estuet partir oltreement
Et dessevrer de ma dolce compaigne;
Et quant li pert, n'ai rien qui me remaigne
Et sache bien amors seürement
Se n'i morisse por avoir cuer dolent,
Jamais por moi n'iert meüs vers ne lais.

(Chastelain de Coucy, no. i.[1])

An eight-line strophe, consisting of two identical quatrains on cross rimes (*abab*, *abab*), is among the forms used by the *trouvères*, and was also used by Rutebeuf in several of his poems:

Rimer m'estuet d'une descorde
Qu'a Paris a semé Envie
Entre gent qui misericorde
Sermonent et honeste vie.
De foi, de pais et de concorde
Est lor langue molt replenie,
Mes lor maniere me recorde
Que dire et fere n'i soit mie.

(*Descorde de l'Université et des Jacobins*, p. 48.)

STROPHE OF NINE LINES.

The strophe of nine lines, like that of seven lines, is rare. It is not often found in the works of the poets of the sixteenth century, and never in those of Malherbe. A few examples of it are found in the seventeenth century, and in the eighteenth century it was occasionally used by J.-B. Rousseau in his *Odes*, by Gresset, Voltaire, and Le Franc de Pompignan. In the nineteenth century it was also neglected, except by Victor Hugo. The nine-line strophe is composed of a quatrain and a quintain, or of a quintain and a quatrain,

[1] The isometric eight-line bipartite strophe in decasyllables is very common and its types are very numerous. Thus De Coucy presents the forms *abab abab* (no. ii), *abab baab* (nos. vii and xiii), *abab aacc* (no. x), *abab ccdd* (no. xii), *abab aabb* (no. xiv); Conon de Béthune has *abab baba* (nos. iv and ix), *abab aabb* (no. x), and Gautier d'Épinal *abab baab* (no. xii), and the more scarce *abba acca* (no. xiii).

or of three tercets. Hence different forms, which can be varied according to the disposition of the rimes. In general this strophe contains four rimes, of which one is triple; sometimes, however, only three rimes are called into requisition. The most usual scheme is the union of a quatrain with cross rimes and of a quintain in which the triple rime is mixed with a double rime of a different nature: *abab, ccdcd*:

Nous avons cueilli sur les prés
L'aubépine en fleur qui s'y penche,
Et, dans les gazons diaprés,
Choisi la pâquerette blanche.
Nous avons fait des fleurs d'avril
Au parfum léger et subtil,
A la couleur pâle et charmante,
Nous avons fait des fleurs d'avril
Ton bouquet de vierge et d'amante.

(Victor de Laprade, *Idylles Héroïques*, *Œuvres*, ii. p. 189.)

Example of *abab, ccbcb*:

Tombez, ô perles dénouées,
Pâles étoiles, dans la mer.
Un brouillard de roses nuées
Émerge de l'horizon clair;
A l'Orient plein d'étincelles
Le vent joyeux bat de ses ailes
L'onde que brode un vif éclair.
Tombez, ô perles immortelles,
Pâles étoiles, dans la mer.

(Leconte de Lisle, *Poèm. Barb.*, p. 223.)

The form in which the quintain precedes the quatrain (*abaab, cddc*, &c.) is more uncommon:

Par toy, l'abondance, ayant pleine
Sa riche corne jusqu'aux bords,
A couvert la françoise plaine;
Par toy la plus légère peine
Suit les péchés de pied non tors;
Par toy, par l'exploict de ta destre,
La France voit ses etendars,
Jadis trahis par nos soudars,
Toy n'estant point encor leur maistre.

(Ronsard, *Œuvres*, ii. p. 296.)

Example of *abbab, cdcd*:

Vois-tu comme le flot paisible
Sur le rivage vient mourir?
Vois-tu le volage zéphyr
Rider d'une haleine insensible
L'onde qu'il aime à parcourir?
Montons sur la barque légère
Que ma main guide sans efforts,

Et de ce golfe solitaire
Rasons timidement les bords.
(Lamartine, *Méditations*, p. 114.)

Victor Hugo especially is fond of the nine-line strophe made up of three tercets (*aab, ccb, ddb*):

Le peuple, hommes, femmes,
Court . . . Partout les flammes
Aveuglent ses yeux;
Des deux villes mortes
Assiégeant les portes
A flots furieux,
La foule maudite
Croit voir, interdite,
L'enfer dans les cieux!
(V. Hugo, *Orientales*, p. 22.)

Toutes ces villes d'Espagne
S'épandent dans la campagne
Ou hérissent la sierra;
Toutes ont des citadelles
Dont sous des mains infidèles
Aucun beffroi ne vibra;
Toutes sur leurs cathédrales
Ont des clochers en spirales;
Mais Grenade a l'Alhambra. (Ibid. p. 187.)

The same poet has used an unusual form of this strophe (*abb, bac, cca*), but one which suits the subject admirably, in *La Ronde du Sabbat*:

Voici le signal! —
L'enfer nous réclame;
Puisse un jour toute âme
N'avoir d'autre flamme
Que son noir fanal!
Puisse notre ronde,
Dans l'ombre profonde,
Enfermer le monde
D'un cercle infernal!
(V. Hugo, *Odes et Ballades*, p. 302.)

Unusual likewise is the nine-line strophe found in Alfred de Vigny's *Madame de Soubise*. It opens with four lines on *rimes plates*, which are followed by a quintain (*aabb, cddcd*):

Huguenot, profane,
Lui dit Marie-Anne,
Sur ton corselet
Mets mon chapelet.
Tu prieras la Vierge,
Je prierai le Roi:

Prends ce palefroi.
Surtout prends un cierge,
Et viens avec moi. (*Poèm. Ant. et Mod.*, p. 166.)

The isometric strophe of nine lines was more largely used by the *trouvères* than at any other period of French literature. With them it consists of a quatrain and a *cauda* in which the rimes could be arranged in any order:

A droit se plaint et a droit se gaimente,
Qui toz jors sert sans guerredon avoir.
Tant ai Amor servi a mon pooir,
Qu'adès i ai esperance et atente;
N'onques por ce qu'ele m'a fait doloir
N'en poi avoir a nul jor autre rente.
Nel di por ce que j'encor m'en repente,
Por Deu, Amors, ainz ai mis mon pooir
En vos servir et trestote m'entente.
(Gautiers d'Espinal, *Chansons*, p. 104.)

Next in point of frequency to the decasyllable for this strophe is the line of seven syllables, as in this specimen (*abab, ababc*):

J'aim par costume et par us
La, ou je ne puis ataindre,
Et chant com amis et drus
Qui d'amor ne se sait faindre.
S'en ai molt de mal eüs:
Mais ne m'en doi mie plaindre
Por si dolz fais mettre jus:
Ja Deus ne me laist enfraindre
Un sol jor de bien amer! (Blondels de Neele[1].)

STROPHE OF TEN LINES.

The ten-line strophe has been largely used by all French lyric poets, especially in the isometric form in lines of seven or eight syllables. Its usual structure is as follows:—a quatrain with cross rimes, followed by two tercets, each of the same nature, in which the two first lines have each their own peculiar rime and the third lines rime together (*abab, ccd, eed*):

Durant cette saison belle
Du renouveau gracieux,
Lorsque tout se renouvelle
Plein d'amour delicieux,
Ny par la peinte prérie,
Ny sus la haye fleurie,

[1] J. Brakelmann, *Les plus anciens chansonniers*, p. 161.

Ny dans le plus beau jardin,
Je ne voy fleur si exquise
Que plus qu'elle je ne prise
La rose au parfum divin. (Baïf, *Poés. Chois.*, p. 253.)

Peuples, qu'on mette sur la tête
Tout ce que la terre a de fleurs;
Peuples, que cette belle fête
A jamais tarisse nos pleurs;
Qu'aux deux bouts du monde se voie
Luire le feu de notre joie;
Et soient dans les coupes noyés
Les soucis de tous ces orages,
Que pour nos rebelles courages
Les dieux nous avoient envoyés.
(Malherbe, *Œuvres*, i. p. 44.)

Quand le premier chantre du monde
Expira sur les bords glacés,
Où l'Ebre effrayé dans son onde
Reçut ses membres dispersés;
La Thrace, errant sur les montagnes,
Remplit les bois et les campagnes
Du cri perçant de ses douleurs:
Les champs de l'air en retentirent,
Et dans les antres qui gémirent
Le lion répandit des pleurs. (Lefranc de Pompignan [1].)

Example of *abab, ccb, ddb*:

Mais déjà l'ombre plus épaisse
Tombe et brunit les vastes mers;
Le bord s'efface, le bruit cesse,
Le silence occupe les airs.
C'est l'heure où la Mélancolie
S'assied pensive et recueillie
Aux bords silencieux des mers,
Et, méditant sur les mines,
Contemple au penchant des collines
Ce palais, ces temples déserts.
(Lamartine, *Méditations*, p. 115.)

Example of *abab, ccd, aad*:

On dit que jadis le poëte,
Chantant des jours encor lointains,
Savait à la terre inquiète
Révéler ses futurs destins.
Mais toi, que peux-tu pour le monde?
Tu partages sa nuit profonde;
Le ciel se voile et veut punir;
Les lyres n'ont plus de prophète,
Et la Muse, aveugle et muette,
Ne sait plus rien de l'avenir!
(V. Hugo, *Odes et Ballades*, p. 27.)

[1] Crépet, iii. p. 253.

Another form of this strophe, common in the seventeenth century, consisted of two quatrains—the first on *rimes embrassées* and the second on *rimes croisées*—separated by two lines (*cc*) on *rimes plates* (*abba, cc, dede*):

Les Muses hautaines et braves
Tiennent le flatter odieux,
Et comme parentes des Dieux
Ne parlent jamais en esclaves ;
Mais aussi ne sont-elles pas
De ces beautés dont les appas
Ne sont que rigueur et que glace,
Et qui le cerveau léger,
Quelque service qu'on lui fasse,
Ne se peut jamais obliger.
(Malherbe, *Œuvres*, i. p. 108.)

This structure was especially affected by Théophile de Viau (1590–1626):

Parmi ces promenoirs sauvages
J'oy bruire les vents et les flots,
Attendant que les mattelots
M'emportent hors de ces rivages.
Icy les rochers blanchissans,
Du choc des vagues gemissans,
Herissent leurs masses cornues
Contre la cholere des avis,
Et presentent leurs têtes nues
A la menace des esclairs. (*Œuvres*, i. p. 182.)

It is still found in the *Odes* of J.-B. Rousseau, but has not been employed by the Romanticists:

O Dieu, qui par un choix propice
Daignâtes élire entre tous
Un homme qui fût parmi nous
L'oracle de votre justice;
Inspirez à ce jeune Roi,
Avec l'amour de votre loi
Et l'horreur de la violence,
Cette clairvoyante équité,
Qui de la fausse vraisemblance
Sait discerner la vérité.
(J.-B. Rousseau, *Œuvres*, i. p. 12.)

Théophile de Viau frequently modified this combination by arranging the two quatrains on *rimes embrassées* or on *rimes croisées* (*abba, cc, deed* or *abab, cc, dede*):

Lors qu'on veut que les Muses flattent
Un homme qu'on estime à faux,
Et qu'on doit cacher cent deffaux
Afin que deux vertus esclattent,

Nos esprits, d'un pinceau divers,
Par l'artifice de nos vers,
Font le visage à toutes choses,
Et, dans le fard de leurs couleurs,
Font passer de mauvaises fleurs
Sous le teinct de lys et de roses.
(*Œuvres*, i. p. 161.)

O grand maistre de l'univers,
Puissant autheur de la nature,
Qui voyez dans ces cœurs pervers
L'appareil de leur imposture;
Et vous, saincte mere de Dieu,
A qui les noirs creux de ce lieu
Sont aussi clairs que les estoilles,
Voyez l'horreur où l'on m'a mis,
Et me desveloppez des toiles
Dont m'ont enceint mes ennemis!
(*Œuvres*, ii. p. 153.)

The same poet also presents examples in which the quatrain on cross rimes is placed first, and that on enclosed rimes last (*abab, cc, deed*):

Escrivains tousjours empeschés
Après des matieres indignes,
Coulpables d'autant de pechez
Que vous avez noircy de lignes,
Je m'en vay vous apprendre icy
Quel deust estre vostre soucy,
Et dessus les justes ruines
De vos ouvrages criminels,
Avecques des vers eternels
Peindre l'image de Luynes. (*Œuvres*, i. p. 157.)

Yet another type, which is occasionally found in the seventeenth century, consisted of two quatrains followed by two lines on *rimes plates* (*abba, cdcd, ee*):

Que je trouve doux le ravage
De ces fiers torrents vagabonds,
Qui se précipitent par bonds
Dans ce vallon vert et sauvage;
Puis, glissant sous les arbrisseaux
Ainsi que des serpents sur l'herbe,
Se changent en plaisants ruisseaux,
Où quelque naïade superbe
Règne comme en son lit natal
Dessus un trône de cristal. (Saint-Amant[1].)

A few instances of this form can be quoted from nineteenth-century poets, of which the following is one:

[1] Crépet, ii. p. 507.

Au pays où se fait la guerre
Mon bel ami s'en est allé;
Il semble à mon cœur désolé
Qu'il ne reste que moi sur terre!
En partant, au baiser d'adieu,
Il m'a pris mon âme à ma bouche.
Qui le tient si longtemps, mon Dieu!
Voilà le soleil qui se couche,
Et moi, toute seule en ma tour,
J'attends encore son retour.

(Gautier, *Poés. Compl.*, i. p. 267.)

It was likewise not unknown to the poets of the *Pléiade*, except that they preferred to dispose the two quatrains on cross rimes (*abab, cdcd, ee*):

Cette fleche d'élite encoche
Sur le nerf de ton arc tendu,
Entese l'arc et la decoche.
J'oy, j'oy le son qu'il a rendu,
La fleche prompte j'oy voller:
Tranche le vent et le traverse;
Elle siffle et sillonne l'air.
Deux cœurs d'un beau coup elle perce,
Deux cœurs de deux amants heureux,
Autant aimez comme amoureux.

(Baïf, *Poés. Chois.*, p. 58.)

None of the forms mentioned represent that of the *dizain*, which was so much favoured by the poets of the first half of the sixteenth century, but abandoned by Ronsard and his school as old-fashioned.

The *dizain* consists of two quintains, each on two rimes, the second quintain reproducing the rime-arrangement of the first in inverse order (*ababb, ccdcd*):

En ce coing-cy tenebreux et secret,
Gist le plus grand de tous les mesdisans,
Lequel eut plus à mourir de regret
Que vieil resveur qui mourut de dix ans,
Non pour laisser ses biens grands et duisans,
Bien qu'il eust mis en eux tout son desir;
Mais n'ayant fait jamais que desplaisir
Et congnoissant sa mort plaire à chacun,
Eut grand ennuy de faire ce plaisir,
Et qu'on peust dire au moins en fit-il un.

(Melin de Saint-Gelais, *Œuv. Compl.*, ii. p. 274.)

The *dizain* was revived to a certain extent in the eighteenth century, and likewise used chiefly for the epigram in single strophes, but never for longer poems in successions of strophes, as frequently in the sixteenth century:

Ce petit homme à son petit compas
Veut sans pudeur asservir le génie ;
Au bas du Pinde il trotte à petits pas,
Et croit franchir les sommets d'Aonie.
Au grand Corneille il a fait avanie . . .
Mais, à vrai dire, on riait aux éclats
De voir ce nain mesurer un Atlas,
Et, redoublant ses efforts de pygmée,
Burlesquement roidir ses petits bras
Pour étouffer si haute renommée ! (Écouchard Lebrun [1].)

However, the poets of the seventeenth and eighteenth centuries have not confined themselves to the traditional form of the *dizain* ; on the contrary, they have frequently used any of the ordinary types of the ten-line strophe for the epigram and epitaph :

Le temps, par qui tout se consume,
Sous cette pierre a mis le corps
De l'Arétin de qui la plume
Blessa les vivants et les morts ;
Son encre noircit la mémoire
Des monarques de qui la gloire
Était indigne du trépas ;
Que s'il n'a pas contre Dieu même
Vomi quelque horrible blasphème,
C'est qu'il ne le connaissait pas. (Maynard [2].)

In the nineteenth century the *dizain* of Clément Marot and his school was revived by Théodore de Banville, who has left twenty-four specimens of *dizains à la manière de Clément Marot* [3].

The ten-line isometric strophe was not infrequently employed by the lyric poets of the North of France. It opened with a quatrain on cross or enclosed rimes, and even sometimes with two pairs of lines on *rimes plates*, while the arrangement of the rimes in the *cauda* was optional :

De la plus dolce amor
Me convient a chanter,
Qui jamais a nul jor
Puisse joie doner :
Tant ai dolce dolor
Por ma leal amie,
Qui ja n'iert desservie.
Si proi Deu et aor
Qu'ele m'aint sans falser,
Car mes cuers l'en afie. (Blondels de Neele [4].)

[1] Crépet, iii. p. 344.
[2] Ibid. ii. p. 417.
[3] See *Les Cariatides*, p. 243.
[4] Brakelmann, p. 157.

STROPHE OF ELEVEN LINES.

This strophe occurs but very rarely outside the *chant royal*, a kind of poem with a fixed form much in vogue in the fifteenth century, which will be noticed hereafter. A few of the Neo-Romantic and Symbolist poets of the nineteenth century, however, have occasionally tried their hand at this species of strophe:

Qui dira la mer végétale?
Algues, varechs et goëmons,
Tout l'immense herbier qu'elle étale,
C'est ainsi que nous le nommons.
Trois mots pour le peuple sans nombre
Qui tapisse au fond de son ombre
Ses ravins, ses plaines, ses monts!
Trois pauvres mots pour cette flore
Multiforme et multicolore
Que sans relâche fait éclore
L'éternel printemps des limons!
(Richepin, *La Mer*, p 306.)

It will be noticed that this strophe is nothing but the ordinary type of the ten-line strophe with the rime *e* repeated in the tenth line (*abab, cc, deeed*). One or two of the poets of the seventeenth century also experimented with the following style of strophe:

O grand Dieu, calme cet orage
Qui m'abyme dans les ennuis!
Toi seul, dans l'état où je suis,
Me peut garantir du naufrage.
La mer enflée, en un moment,
Pousse ma barque au firmament,
La précipite dans la boue,
Et, malgré l'art des matelots,
Le vent contraire, qui se joue,
La pirouette sur la proue,
Et la rejette sur les flots. (Racan[1].)

The *onzain* was likewise not unknown to the O.F. lyric poets:

Remembrance d'un vis
Frés et vermeil et cler,
A mon cuer si sospris
Que ne m'en puis torner;
Et se j'ai le mal quis,
Bien le doi endurer.
Or ai je trop mespris,

[1] Quoted by Quicherat, p. 571.

Ains le doit molt amer.
Coment que jel comper,
N'i a riens, ce m'est vis,
Fors de merci trover. (Blondels de Neele[1].)

STROPHE OF TWELVE LINES.

The twelve-line strophe is constructed in the same way as the ordinary strophe of ten lines, except that the two additional lines are introduced by trebling the rimes *c* and *e* respectively of each of the tercets which terminate the strophe of ten lines (*abab, cccd, eeed*). This construction of the twelve-line strophe, which was invented by Victor Hugo, and which is so admirably calculated to fuse together the different elements of the rhythmic period, has been the only one used since the beginning of the nineteenth century:

Lorsqu'à tes yeux une pensée
Sous les traits d'un homme a lui,
Tu la fais marbre, elle est fixée,
Et les peuples disent: C'est lui,
Mais avant d'être pour la foule,
Longtemps dans ta tête elle roule
Comme une flamboyante houle
Au fond du volcan souterrain;
Loin du grand jour qui la réclame
Tu la fais bouillir dans ton âme;
Ainsi de ses langues de flamme
Le feu saisit l'urne d'airain.
(V. Hugo, *Feuilles d'Automne*, p. 51.)

The few poets of the seventeenth century who used the twelve-line strophe formed it according to the scheme *abba, cc, dedede*:

Au fond de votre solitude,
Princesse, songez quelquefois
Que le climat où sont les rois
Est un séjour d'inquiétude;
Que les orages dangereux
Pour ceux qu'on croit les plus heureux
S'élèvent sur la mer du monde;
Et que, dans un port écarté,
Tandis que la tempête gronde,
On rencontre la sûreté
D'une paix solide et profonde
Que l'on possède en liberté. (Chaulieu[2].)

[1] Brakelmann, p. 154.
[2] Quoted by Quicherat, p. 264.

It was employed less economically by Ronsard and his school, but also according to a scheme differing from that accepted by modern poets, and which consisted of an opening and final quatrain separated by four lines on *rimes plates*—the whole on six rimes (*abab, ccdd, effe*):

Tes mains s'armèrent alors
De l'horreur de deux grand's haches,
Sous un beau harnois de cors
Tout l'estomach tu te caches;
Une menassante creste
Flotoit au haut de ta teste,
Refrappant la gueule horrible
D'une Meduse terrible:
Ainsi tu allas trouver
Le vilain monstre Ignorance
Qui souloit toute la France
Dessous son ventre couver.
(Ronsard, *Œuvres*, ii. p. 49.)

The structure *aab, ccb, dde, fef* is occasionally found in the same poet:

Une âme lasche et couarde
Au peril ne se hazarde;
Et d'où vient cela que ceux
Qui pour mourir icy vivent
L'honneste danger ne suivent,
A la vertu paresseux?
Miserable qui se laisse
Engloutir à la vieillesse!
Heureux deux et trois fois l'homme
Qui desdaigne les dangers!
Tousjours vaillant on le nomme
Par les peuples estrangers. (Ibid. p. 64.)

The twelve-line strophe is occasionally met with in the works of the *trouvères*, and was frequently utilized by Rutebeuf according to the scheme *aab, aab, bba, bba*:

Sainte roine bele,
Glorieuse pucele,
Dame de grace plaine,
Par qui toz biens revele,
Qu'au besoing vos apele
Delivrez est de paine,
Qu'a vos son cuer amaine
Ou pardurable raine
Aura joie novele;
Arosable fontaine
Et delitable et saine,
A ton fil me rapele!
(Rutebeuf, *Miracle de Théophile*, ll. 433 sqq.)

II. Heterometric Strophes.

Heterometric strophes agree with the corresponding isometric strophes as regards the disposition of the lines and rimes. The measures which are most commonly combined in the heterometric strophes are the Alexandrine with lines of six or eight syllables. It should also be mentioned that outside the *chanson* it is unusual to combine more than two different kinds of lines.

STROPHE OF TWO LINES.

The heterometric strophe of two lines is rare and not often found, except in modern poetry:

Elle était rieuse, elle était vermeille,
Plus légère que l'abeille!

Ses cheveux tombaient en flots triomphants,
Blonds comme ceux des enfants,

Et resplendissaient, fiers de leur finesse,
Sur ce front pur de déesse . . .

(Théodore de Banville, *Les Exilés*, p. 168.)

STROPHE OF THREE LINES.

The same may be said of the strophe of three lines:

Il est au fond des bois, il est une peuplade
Où, loin de ce siècle malade,
Souvent je viens errer, moi, poète nomade.

Là tout m'attire et me sourit,
La sève de mon cœur s'épanche, et mon esprit
Comme un arbuste refleurit, &c.

(A. Brizeux, *Histoires Poétiques*, ii. p. 6.)

Or in these lines of De Banville, modelled on those of the Breton poet, and addressed to him:

Poète, il est fini l'âpre temps des épreuves.
Quitte nos solitudes veuves,
Et dors, libre et pensif, bercé par tes grands fleuves!

Au milieu des brumes d'Arvor,
Repose! Ta chanson va retentir encor
Sur la lande où sont les fleurs d'or, &c.

(*Les Exilés*, p. 159.)

STROPHE OF FOUR LINES.

The different combinations of this strophe are very numerous, although the type with enclosed rimes is much scarcer than in the isometric form.

The combination of two Alexandrines and two decasyllabic lines alternating on cross rimes is unusual:

Encore que t'aimer ne soit fatal, je t'aime
Parce que ton cœur est selon mon cœur.
Mais ne te pare point, chère. Reste toi-même,
Prends garde d'enrubanner ta douceur.
(Fernand Gregh, *La Maison de l'Enfance*, p. 87.)

A very common form of the heterometric strophe of four lines is that which consists of two Alexandrines and two lines of eight syllables, generally on cross rimes, though enclosed rimes are also occasionally found:

Ainsi l'oyseau de cage, alors qu'il se delivre
Pour se remettre dans les bois,
Treuve qu'il a perdu l'usage de son vivre,
De ses aisles et de sa voix.
(Théophile de Viau, *Œuvres*, ii. p. 50.)

Au banquet de la vie, infortuné convive,
J'apparus un jour, et je meurs!
Je meurs, et sur ma tombe, où lentement j'arrive,
Nul ne viendra verser des pleurs. (Gilbert[1].)

Quand je renonce à vivre et succombe à ma tâche,
Et meurs en condamnant les dieux,
Du mal qui m'a tué, tu peux, sans être un lâche,
Pleurer à la face des cieux.
(Victor de Laprade, *Œuvres*, ii. p. 289.)

Dans l'air léger flottait l'odeur des tamarins;
Sur les houles illuminées,
Au large, les oiseaux, en d'immenses traînées,
Plongeaient dans les brouillards marins.
(Leconte de Lisle, *Poèm. Barb.*, p. 191.)

Not infrequently lines of six syllables replace those of eight, as in Malherbe's famous *Consolation à Monsieur du Perier*:

Mais elle étoit du monde, où les plus belles choses
Ont le pire destin;
Et rose elle a vécu ce que vivent les roses,
L'espace d'un matin. (*Œuvres*, i. p. 39.)

Occasionally the order is reversed, the second and fourth lines being Alexandrines:

C'est moi, qui du plus haut des cieux,
Du monde que j'ai fait, règle les destinées:
C'est moi, qui brise ses faux dieux,
Misérables jouets des vents et des années.
(J.-B. Rousseau, *Œuvres*, i. p. 41.)

[1] Crépet, iii. p. 477.

Three Alexandrines followed by a line of eight syllables or by one of six syllables:

Donc un nouveau labeur à tes armes s'apprête;
Prends ta foudre, Louis, et va comme un lion
Donner le dernier coup à la dernière tête
De la rébellion. (Malherbe, *Œuvres*, i. p. 277.)

Ah! laissez-les couler, elles me sont bien chères,
Ces larmes que soulève un cœur encor blessé!
Ne les essuyez pas, laissez sur mes paupières
Ce voile du passé. (A. de Musset, *Poés. Nouv.*, p. 187.)

An Alexandrine followed by a line of eight or of six syllables, which itself is followed by two additional lines of twelve syllables:

Je vous abhorre, ô dieux! Hélas! si jeune encore,
Je puis déjà ce que je veux;
Accablé de vos dons, ô dieux, je vous abhorre.
Que vous ai-je donc fait pour combler tous mes vœux?
(V. Hugo, *Odes et Ballades*, p. 171.)

L'ombre de vos lauriers admirés de l'envie
Fait l'Europe trembler;
Attachez bien ce monstre, ou le privez de vie,
Vous n'aurez jamais rien qui vous puisse troubler.
(Malherbe, *Œuvres*, i. p. 150.)

Comparatively rare is the form consisting of two Alexandrines and two trisyllabic lines alternating, on cross rimes:

Il est des jours abjects où, séduits par la joie
Sans honneur,
Les peuples au succès se livrent, triste proie
Du bonheur. (V. Hugo, *Châtiments*, p. 345.)

Two lines of ten syllables alternating with two lines of five or of four syllables, with cross rimes:

Vous qui m'aiderez dans mon agonie,
Ne me dites rien;
Faites que j'entende un peu d'harmonie,
Et je mourrai bien.
(Sully Prudhomme, *Poésies*, ii. p. 84.)

Tu dors sans faste, au pied de la colline,
Au dernier rang,
Et sur ta fosse un saule pâle incline
Son front pleurant.
(Th. Gautier, *Poés. Compl.*, i. p. 51.)

Two lines of six syllables are sometimes found combined in the same way with two decasyllabics:

Ne s'effroyer de chose qui arrive,
Ne s'en facher aussi,
Rend l'homme heureux, et fait encor qu'il vive
Sans peur ne sans souci.
(Ronsard, *Œuvres*, ii. p. 225.)

Ne meurs pas encore, ô divin Désir,
Qui sur toutes choses
Vas battant de l'aile et deviens plaisir
Dès que tu te poses.
(Sully Prudhomme, *Poésies*, i. p. 367.)

Rarer is the variation $a_6\, b_{10}\, b_{10}\, a_6$, occurring, for example, in a chorus of Montchrestien's *La Cartaginoise* (1601):

Toute vostre grandeur
N'est que vapeur qui se perd en fumée;
C'est de la cire aussi tost consumée,
Qu'elle a senti l'ardeur. (*Tragédies*, p. 125.)

Three decasyllabic lines followed by a line of five or three syllables:

Avec ses sanglots, l'instrument rebelle,
Qui sent un pouvoir plus fort que le sien,
Donne l'harmonie enivrante et belle
Au musicien. (De Banville, *Odel.*, p. 129.)

O mon enfant, tu vois, je me soumets,
Fais comme moi; vis du monde éloignée;
Heureuse? non; triomphante? jamais.
— Résignée! — (V. Hugo, *Cont.*, i. p. 9.)

More frequent than the above is the type in which the first three lines are octosyllabic:

Mon bras pressait ta taille frêle
Et souple comme le roseau;
Ton sein palpitait comme l'aile
D'un jeune oiseau. (Ibid. p. 93.)

Dans ce nid furtif où nous sommes,
O ma chère âme, seuls tous deux,
Qu'il est bon d'oublier les hommes,
Si près d'eux!
(Sully Prudhomme, *Poésies*, ii. p. 170.)

Still more frequent is the four-line heterometric strophe consisting of two lines of eight syllables and two of four syllables alternating on cross rimes:

On dit: 'Triste comme la porte
D'une prison.'—
Et je crois, le diable m'emporte,
Qu'on a raison.
(A. de Musset, *Poés. Nouv.*, p. 201.)

Je veux lui dire quelque chose,
Je ne peux pas;
Le mot dirait plus que je n'ose,
Même tout bas.
(Sully Prudhomme, *Poésies*, ii. p. 31.)

Qu'as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,
De ta jeunesse? (Verlaine, *Choix*, p. 198.)

The combination of shorter measures in the heterometric strophe of four lines, as indeed in all strophes, is very unusual in the classical period, but of frequent occurrence in the O.F. period and in the sixteenth century. The Romanticists have reinstalled a large number of these older rhythms with happy effect: two lines of seven, six, or five syllables alternating with two lines of five, four, or two syllables, on cross rimes:

Il est dans l'île lointaine
Où dort la péri,
Sur le bord d'une fontaine,
Un rosier fleuri. (De Banville, *Odel.*, p. 139.)

Fleur pure, alouette agile,
A vous le prix!
Toi, tu dépasses Virgile,
Toi, Lycoris! (V. Hugo, *Cont.*, i. p. 110.)

Amour, sois le support
De ma pensée,
Et guide à meilleur port
Ma nef cassée. (Ronsard, *Œuv.*, ii. p. 220.)

Eux sous l'onde bleue
En feu
S'en vont à la queue
Leuleu. (Richepin, *La Mer*, p. 74.)

The following rhythm, found in A. de Musset, Théophile Gautier, and Théodore de Banville, is also very graceful:

C'était, dans la nuit brune,
Sur le clocher jauni,
La lune,
Comme un point sur un i.
(A. de Musset, *Prem. Poés.*, p. 104.)

Les dieux eux-mêmes meurent.
Mais les vers souverains
Demeurent
Plus forts que les airains.
(Th. Gautier, *Émaux et Camées*, p. 226.)

STROPHE OF FIVE LINES.

The favourite combinations in this strophe are those of the Alexandrine and the octosyllabic line.

A common type consists of four Alexandrines followed by one octosyllabic line:

Hélas! que j'en ai vu mourir de jeunes filles!
C'est le destin. Il faut une proie au trépas,
Il faut que l'herbe tombe au tranchant des faucilles,
Il faut que dans le bal les folâtres quadrilles
Foulent des roses sous leurs pas.
(V. Hugo, *Orientales*, p. 197.)

Three Alexandrines followed by two octosyllabic lines:

Un ravin de ces monts coupe la crête noire;
Comme si, voyageant du Caucase au Cédar,
Quelqu'un de ces Titans que nul rempart n'arrête
Avait fait passer sur leur tête
La roue immense de son char. (Ibid. p. 115.)

Another frequent combination runs thus:—one Alexandrine, one octosyllabic line, two Alexandrines, and lastly a second octosyllabic line, the verses of the same length riming together:

Je lui dirais: Je veux un ciel riant et pur
Réfléchi par un lac limpide,
Je veux un beau soleil qui luise dans l'azur,
Sans que jamais brouillard, vapeur, nuage obscur
Ne voilent son orbe splendide.
(Th. Gautier, *Poés. Compl.*, i. p. 18.)

Occasionally this strophe presents the alternation of Alexandrines and octosyllabic lines:

Mon frère, que jamais la tristesse importune
Ne trouble tes prospérités!
Va remplir à la fois la scène et la tribune:
Que les grandeurs et la fortune
Te comblent de leurs biens, au talent mérités.
(André Chénier, *Poésies*, p. 446.)

One octosyllabic line, three Alexandrines, and a second octosyllabic line which rimes with the first line of twelve syllables:

Vous dont le poétique empire
S'étend des bords du Rhône aux rives de l'Adour,
Vous dont l'art tout-puissant n'est qu'un joyeux délire,
Rois des combats du chant, rois des jeux de la lyre,
O maîtres du savoir d'amour!
(V. Hugo, *Odes et Ballades*, p. 163.)

Four octosyllabic lines followed by one Alexandrine:

De ce cortège de la Grèce
Suivez les banquets séducteurs;
Mais fuyez la pesante ivresse
De ce faux et bruyant Permesse
Que du Nord nébuleux boivent les durs chanteurs.
(André Chénier, *Poésies*, p. 433.)

Four consecutive lines of ten syllables and one of five riming with the second line:

Une étoile d'or là-bas illumine
Le bleu de la nuit, derrière les monts;
La lune blanchit la verte colline:
Pourquoi pleures-tu, petite Christine?
Il est tard, dormons.
(Leconte de Lisle, *Poèm. Barb.*, p. 103.)

The same arrangement, except that the decasyllabic lines are replaced by octosyllabic lines, and the line of five syllables by one of four:

Ce cœur qui ne sait rien encore,
Couvé par tes tendres chaleurs,
Devine et pressent son aurore;
Il s'ouvre à toi qui fais éclore
Toutes les fleurs.
(Sully Prudhomme, *Poésies*, ii. p. 42.)

A couple of initial octosyllabic lines, then two lines of six or four syllables enclosing a third line of eight syllables, the verses of equal length riming together:

Moy, qui devant que d'estre né
Avois esté prédestiné
D'une dame poëte,
Dès mon enfance j'ay sonné
Une amour contrefaite.
(Baïf, *Poés. Chois.*, p. 147.)

O printemps, alors que tout aime,
Que s'embellit la tombe même,
Verte au dehors,
Fais naître un renouveau suprême
Au cœur des morts!
(Sully Prudhomme, *Poésies*, ii. p. 33.)

The blending of lines of seven and five syllables according to the scheme $a_7 a_7 b_5 b_7 a_7$ occurs frequently in the *virelais* of Froissart:

Se loyalement sui servie
Et bellement suppliie
De mon doulc ami,

Il n'a pas le temps en mi
Perdu, je li certifie. (*Poésies*, ii. p. 72.)

A pretty arrangement of lines of six and three syllables is found in Théodore de Banville:

L'eau dans les grands lacs bleus
Endormie
Est le miroir des cieux:
Mais j'aime mieux les yeux
De ma mie. (*Stalactites*, p. 22.)

STROPHE OF SIX LINES.

Five Alexandrines and one line of eight syllables riming with the third Alexandrine have remained consistently in vogue since the classical period:

Souvent, quand mon esprit riche en métamorphoses
Flotte et roule endormi sur l'océan des choses,
Dieu, foyer du vrai jour qui ne luit point aux yeux,
Mystérieux soleil dont l'âme est embrasée,
Le frappe d'un rayon, et, comme une rosée,
Le ramasse et l'enlève aux cieux.
(V. Hugo, *Feuilles d'Automne*, p. 43.)

Two other favourite models consist of four Alexandrines riming two by two coupled with two octosyllabic or hexasyllabic verses in the third and sixth lines riming together:

Que t'importe, mon cœur, ces naissances des rois,
Ces victoires qui font éclater à la fois
Cloches et canons en volées,
Et louer le Seigneur en pompeux appareil,
Et la nuit, dans le ciel des villes en éveil,
Monter des gerbes étoilées? (Ibid. p. 27.)

Similarly in the poets of the Renaissance:

Les douces fleurs d'Hymette aux abeilles agréent,
Et les eaux de l'esté les alterez recréent;
Mais ma peine obstinée
Se soulage en chantant sur ce bord foiblement
Les maux auxquels Amour a miserablement
Soumis ma destinée. (Ronsard, *Œuvres*, ii. p. 221.)

The poets of the second half of the sixteenth century more frequently used the decasyllabic line instead of the Alexandrine in those two combinations:

Non quand j'auroy de Petrarque les vers,
Sufisamment ne seroyent découvers
Par moy tes honneurs et tes graces;

Sufisamment par son humble chanter
Je ne pourrois au vray representer
Tes cruautez et tes audaces. (Baïf, *Poés. Chois.*, p. 154.)

Quand j'estois libre, ains que l'amour cruelle
Ne fut éprise encore en ma mouelle,
Je vivois bien heureux;
Comme à l'envy, les plus accortes filles
Se travailloient, par leurs flammes gentilles,
De me rendre amoureux! (Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 36.)

Of frequent occurrence also is the variety made up of four Alexandrines followed by two octosyllabic or hexasyllabic lines:

Qu'on change cette plainte en joyeuse fanfare!
Une rumeur surgit de l'Isthme jusqu'au Phare.
Regardez ce ciel noir plus beau qu'un ciel serein.
Le vieux colosse turc sur l'Orient retombe,
La Grèce est libre, et dans la tombe
Byron applaudit Navarin.
(V. Hugo, *Orientales*, p. 58.)

L'ambition guidait vos escadrons rapides:
Vous dévoriez déjà dans vos courses avides
Toutes les régions qu'éclaire le soleil:
Mais le Seigneur se lève, il parle, et sa menace
Convertit votre audace
En un morne sommeil.
(J.-B. Rousseau, *Œuvres*, i. p. 45.)

Four Alexandrines, one line of eight or six syllables, and a sixth line of twelve syllables:

Soudain, comme un volcan, le sol s'embrase et gronde . . .
Tout se tait; et mon œil, ouvert pour l'autre monde,
Voit ce que nul vivant n'eût pu voir de ses yeux.
De la terre, des flots, du sein profond des flammes,
S'échappaient des tourbillons d'âmes
Qui tombaient dans l'abîme ou s'envolaient aux cieux.
(V. Hugo, *Orientales*, p. 37.)

O honte! ô de l'Europe infamie éternelle!
Un peuple de brigands sous un chef infidèle
De ses plus saints remparts détruit la sûreté;
Et le mensonge impur tranquillement repose
Où le grand Théodose
Fit régner si longtemps l'auguste vérité.
(J.-B. Rousseau, *Œuvres*, i. p. 129.)

Two Alexandrines followed by four lines of eight syllables:

Mes odes, c'est l'instant de déployer vos ailes.
Cherchez d'un même essor les voûtes immortelles;
Le moment est propice . . . Allons!
La foudre en grondant vous éclaire,

Et la tempête populaire
Se livre au vol des aquilons.
(V. Hugo, *Odes et Ballades*, p. 75.)

Or inversely:

Seigneur, dans ton temple adorable
Quel mortel est digne d'entrer?
Qui pourra, grand Dieu, pénétrer
Ce sanctuaire impénétrable,
Où tes saints inclinés, d'un œil respectueux,
Contemplent de ton front l'éclat majestueux?
(J.-B. Rousseau, *Œuvres*, i. p. i.)

Two Alexandrines and two octosyllabic lines followed by one Alexandrine and one octosyllabic line:

Ceux qui tiennent le soc, la truelle ou la lime,
Sont plus heureux que vous, enfants de l'art sublime!
Chaque jour les vient secourir
Dans leurs quotidiennes misères;
Mais vous, les travailleurs pensifs, aux mains légères,
Vos ouvrages vous font mourir.
(Sully Prudhomme, *Poésies*, ii. p. 105.)

Among the combinations of the Alexandrine and the octosyllabic line, in which the octosyllabic opens the strophe, the most usual models are:

Louez Dieu par toute la terre,
Non pour la crainte du tonnerre
Dont il menace les humains;
Mais pour ce que sa gloire en merveilles abonde,
Et que tant de beautés qui reluisent au monde
Sont des ouvrages de ses mains.
(Malherbe, *Œuvres*, i. p. 245.)

Tel qu'au soir on voit le soleil
Se jeter aux bras du sommeil,
Tel au matin il sort de l'onde.
Les affaires de l'homme ont un autre destin;
Après qu'il est parti du monde,
La nuit qui lui survient n'a jamais de matin.
(Ibid. p. 269.)

Dieu seul doit faire notre espoir,
Dieu, de qui l'immortel pouvoir
Fit sortir du néant le ciel, la terre et l'onde;
Et qui, tranquille au haut des airs,
Anima d'une voix féconde
Tous les êtres semés dans ce vaste Univers.
(J.-B. Rousseau, *Œuvres*, i. p. 25.)

The following variation is found in André Chénier's *Versailles*, and in a few of the Romanticists:

O Versaille, ô bois, ô portiques,
Marbres vivants, berceaux antiques,
Par les dieux et les rois Élysée embelli,
A ton aspect, dans ma pensée,
Comme sur l'herbe aride une fraîche rosée,
Coule un peu de calme et d'oubli.
(A. Chénier, *Poésies*, p. 299.)

Five decasyllabic lines followed by one of five syllables:

D'un ciel attiédi le souffle léger
Dans le sycomore et dans l'oranger
Verse en se jouant ses vagues murmures;
Et sur le velours des gazons épais
L'ombre diaphane et la molle paix
Tombent des ramures.
(Leconte de Lisle, *Poèm. Barb.*, p. 152.)

A graceful combination of lines of ten and five syllables is found in Alfred de Musset:

Voyez-vous, ma chère, au siècle où nous sommes,
La plupart des hommes
Sont très inconstants.
Sur deux amoureux pleins d'un zèle extrême,
La moitié vous aime
Pour passer le temps. (*Poés. Nouv.*, p. 257.)

The type consisting of four octosyllabic lines followed by two lines of ten syllables is met with in the poets of the Renaissance:

Sus, Muse, il faut que l'on s'esveille,
Je veux sonner un chant divin.
Ouvre doncques ta docte oreille,
O Bouju, l'honneur Angevin,
Pour escouter ce que ma lyre accorde
Sur sa plus haute et mieux parlante corde.
(Du Bellay, *Œuv. Chois.*, p. 116.)

The admixture of shorter measures is confined almost entirely to the pre-classical and Romantic poets.

Two pairs of octosyllabic lines, each with its own rime, separated by verses of six, four, or three syllables, riming together in the third and sixth line:

Au seul souffler de ton haleine,
Les chiens, effroyez, par la plaine
Aiguisent leurs abois;
Les fleuves contremont reculent;
Les loups effroyablement hullent
Après toi par les bois.
(Ronsard, *Œuvres*, ii. p. 158.)

L'eau frémit, le poisson changeant
Émaille la vague d'argent
D'écailles blondes;
Le saule, arbre des tristes vœux,
Pleure, et baigne ses longs cheveux
Parmi les ondes. (De Banville, *Stalactites*, p. 37.)

Chansons frêles du clavecin,
Notes grêles, fuyant essaim
Qui s'efface,
Vous êtes un pastel d'antan
Qui s'anime, rit un instant,
Et s'efface.
(Fernand Gregh, *La Maison de l'Enfance*, p. 151.)

Less common are the following models, in which octosyllabic lines are also mixed with short measures:

Mais moy, tant que chanter pourray,
Je louray
Tousjours en mes Odes la rose,
D'autant qu'elle porte le nom
De renom
De celle où ma vie est enclose.
(Ronsard, *Œuvres*, ii. p. 430.)

Aimons-nous, belle,
D'un cœur fidelle,
En malheur et prospérité:
Au feu l'épreuve
De l'or se treuve,
De l'amour en l'adversité. (Baïf, *P. Ch.*, p. 190.)

Lines of seven and five syllables are occasionally found combined in the poets of the Renaissance according to the scheme $a_7 a_7 b_7 c_5 b_7 c_5$:

Tous les chants des amans sont
Pleins d'un mal que point ils n'ont,
Pleins de tourmens et de pleurs,
De glaces et flammes:
Mais feintes sont leurs douleurs,
Ainsi que leurs ames. (Étienne Jodelle[1].)

Another type of the heterometric six-line strophe is constructed according to the scheme $a_7 a_3 b_7 c_7 c_3 b_7$:

Sara, belle d'indolence,
Se balance
Dans un hamac, au-dessus
Du bassin d'une fontaine
Toute pleine
D'eau puisée à l'Ilyssus.
(V. Hugo, *Orientales*, p. 125.)

[1] See *Contemporains de Ronsard*, p. 165.

Sainte-Beuve, Victor de Laprade, Théophile Gautier, Théodore de Banville, Richepin, &c., have also successfully attempted this strophe:

Rime, qui donnes leurs sons
Aux chansons,
Rime, l'unique harmonie
Du vers, qui, sans tes accents
Frémissants,
Serait muet au génie.
(Sainte-Beuve, *Poés. Compl.*, p. 29.)

Voici l'immense domaine
Où promène
Ses caprices, fleur des airs,
La demoiselle nacrée
Diaprée
De reflets roses et verts.
(Th. Gautier, *Poés. Compl.*, i. p. 26.)

Soit! Nul à cette bataille
N'est de taille.
L'impossible m'a hanté!
Mais de semblables défaites
Sont des fêtes
Pour un cœur de ma fierté.
(Richepin, *La Mer*, p. 366.)

It was borrowed by the Romanticists from the poets of the school of Ronsard, with whom it was a particularly favourite rhythm, examples of its use occurring in the works of Ronsard, Baïf, Remi Belleau, Du Bellay, Jean de la Taille, &c.; and also in some of the choruses of Garnier's tragedies:

Quand je voy tant de couleurs
Et de fleurs
Qui esmaillent un rivage,
Je pense voir le beau teint
Qui est peint
Si vermeil en son visage.
(Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 42.)

Le ciel retire de nous
Son courroux,
Et nous est ores propice:
Nous devons, pour le bienfait
Qu'il nous fait,
Aux Immortels sacrifice.
(Garnier, *Antigone*, l. 1622 sqq.)

This particular form of the heterometric strophe of six lines was not, however, invented by the poets of the *Pléiade*; instances of it occur already in the medieval drama, but constructed as a rule on two rimes instead of three:

O doulx Jhesus, que feray
Ou iray
A ma dure desplaisance?
En ta deffaulte mourray
Et cherray
En piteuse doleance.
(Arnould Greban, *Passion*, ll. 28066 sqq.)

Clément Marot had likewise already made use of it in one of the *Psaumes de David*:

Or tout ce que je désire,
Très cher Sire,
Tu le veois clair et ouvert:
Le soupir de ma pensée
Transpercée
Ne t'est caché ne couvert. (*Œuvres*, iv. p. 118.)

Some poets have modified the order of the lines of seven and three syllables, as in this example ($a_7 a_7 b_3 c_7 c_7 b_3$):

Quand nous chantons nos amours,
Les vieux chênes sont-ils sourds?
Non sans doute.
Mais à leurs pieds, par bonheur,
Dans l'ombre, un beau promeneur
Nous écoute.
(Victor de Laprade, *Œuvres*, ii. p. 228.)

Ronsard and Bonaventure Desperiers have combined them in one or two poems according to the formula $a_3 a_3 b_7 c_3 c_3 b_7$:

Le malade,
Foible et fade
De la fiebvre dont il ard,
En soupire
Et désire
Le medecin et son art.
(Desperiers, *Œuvres*, p. 51.)

The strophes of Victor Hugo's poem entitled *Les Paysans au Bord de la Mer* are identical with the strophe quoted from De Laprade, except that the third and sixth lines contain four instead of three syllables and are on masculine rimes, whereas the longer lines are on feminine rimes:

Les pauvres gens de la côte,
L'hiver, quand la mer est haute
Et qu'il fait nuit,
Viennent où finit la terre
Voir les flots pleins de mystère
Et pleins de bruit.
(*Légende des Siècles*, iii. p. 165.)

A few strophes of rare occurrence present the combination of lines of six or five syllables with dissyllabic lines:

Heureux qui meurt ici
Ainsi
Que les oiseaux des champs!
Son corps près des amis
Est mis
Dans l'herbe et dans les chants.
(Richepin, *La Mer*, p. 153.)

Au rhythme ailé d'or
Il fallait encor
Un maître.
Fou de volupté
Alors j'ai dompté
Le Mètre! (Banville, *Odel.*, p. 109.)

STROPHE OF SEVEN LINES.

The heterometric strophe of seven lines is even scarcer than the corresponding isometric strophe. Alexandrines with lines of eight, and occasionally of six syllables, are practically the only combinations that occur in modern poetry.

Six Alexandrines followed by one octosyllabic line:

Là dormait une mare antique et naturelle,
Où, vers le piège lent des brusques hameçons,
Montaient et se croisaient des lueurs de poissons,
Où mille insectes fins venaient mirer leur aile;
Eau si calme qu'à peine une feuille y glissait,
Si sensible pourtant que le bout d'une ombrelle
D'un bord à l'autre la plissait.
(Sully Prudhomme, *Poésies*, ii. p. 121.)

Six octosyllabic lines followed by one Alexandrine:

Si la loi du Seigneur vous touche,
Si le mensonge vous fait peur,
Si la justice en votre cœur
Règne aussi bien qu'en votre bouche;
Parlez, fils des hommes, pourquoi
Faut-il qu'une haine farouche
Préside aux jugemens que vous lancez sur moi?
(J.-B. Rousseau, *Œuvres*, i. p. 9.)

The poets of the seventeenth and eighteenth centuries affected the type $a_{12}\, b_8\, b_{12}\, a_8\, c_8\, a_{12}\, c_8$:

Fanny, belle adorée aux yeux doux et sereins,
Heureux qui n'ayant d'autre envie

Que de vous voir, vous plaire et vous donner sa vie,
Oublié de tous les humains,
Près d'aller rejoindre ses pères,
Vous dira, vous pressant de ses mourantes mains:
Crois-tu qu'il soit des cœurs sincères?
(A. Chénier, *Poésies*, p. 289.)

Victor Hugo has occasionally constructed this strophe according to the scheme $a_{12}\, a_8\, b_8\, c_{12}\, c_8\, c_8\, b_8$:

O toi dont le pinceau me la fit si touchante,
Tu me la peins, je te la chante,
Car tes nobles travaux vivront;
Une force virile à ta grâce est unie;
Tes couleurs sont une harmonie;
Et dans ton enfance un génie
Mit une flamme sur ton front.
(V. Hugo, *Odes et Ballades*, p. 239.)

The model $a_8\, b_{12}\, a_8\, b_{12}\, a_8\, a_8\, b_{12}$ has been utilized with good effect by Victor de Laprade in *Les Symphonies*:

Tombe sans bruit, neige éternelle;
Couvre de ton linceul ces prés jadis si verts.
Tombe sans bruit, neige éternelle,
Sur ce corps où brillaient tant de charmes divers,
Sur cette âme qui fut si belle.
Tombe sans bruit, neige éternelle,
Enveloppe à jamais ce corps et l'univers.
(*Œuvres Poét.*, ii. p. 32.)

Five Alexandrines followed by two lines of six syllables, according to the scheme $a_{12}\, a_{12}\, b_{12}\, c_{12}\, c_{12}\, c_6\, b_6$:

O peuple des faubourgs, je vous ai vu sublime;
Aujourd'hui vous avez, serf grisé par le crime,
Plus d'argent dans la poche, au cœur moins de fierté.
On va, chaîne au cou, rire et boire à la barrière.
Et vive l'empereur! et vive le salaire! . . .
Mangez, moi je préfère
Ton pain noir, liberté.
(V. Hugo, *Châtiments*, p. 56.)

The O.F. lyrical poets sometimes formed this strophe of four octosyllabic and three decasyllabic lines:

Bone dame, ki tant amés
Toute rien qui tent à honour,
Merveillé m'ai que vos crées
Nouvele de losengeour,
Qu'à grant dolor ont lor vie atornée
Cil jangleour, ki n'ont autre pensée
Fors à blasmer et de honir amours.
(Ernaut Caupain[1].)

[1] *Trouvères Belges*, ii. p. 109.

The blending of shorter measures in the seven-line heterometric strophe is very rare in modern poetry:

L'enfant est roi parmi nous
Sitôt qu'il respire ;
Son trône est sur nos genoux
Et chacun l'admire.
Il est roi, le bel enfant !
Son caprice est triomphant
Dès qu'il veut sourire.
(De Laprade, *Œuv. Poét.*, ii. p. 196.)

In O.F. lyrical poetry, however, the combination of lines of seven syllables with shorter measures is not unusual:

Ja par longue demorée
Que face de moi aidier,
Ne sera entrobliée
L'amors, dont partir ne quier ;
Tant ai chier
Celi qui en son dongier
M'a mis, quant il li agrée.
(Gautiers d'Espinal, *Chansons*, No. iii.)

STROPHE OF EIGHT LINES.

The heterometric strophe of eight lines is not much found except in shorter measures.

Five Alexandrines followed by two lines of eight syllables and a sixth line of twelve syllables according to the scheme $a_{12}\, b_{12}\, b_{12}\, a_{12}\, c_{12}\, d_8\, d_8\, c_{12}$:

Tu vois qu'aux bords du Tibre, et du Nil et du Gange,
En tous lieux, en tous temps, sous des masques divers,
L'homme partout est l'homme, et qu'en cet univers
Dans un ordre éternel tout passe et rien ne change ;
Tu vois les nations s'éclipser tour à tour,
Comme les astres dans l'espace ;
De mains en mains le sceptre passe ;
Chaque peuple a son siècle, et chaque homme a son jour.
(Lamartine, *Méditations*, p. 70.)

Much more usual is the type $a_8\, b_8\, a_{12}\, b_8\, c_8\, d_{12}\, c_{12}\, d_8$:

Pourquoi m'apportez-vous ma lyre,
Spectres légers ? — que voulez-vous ?
Fantastiques beautés, ce lugubre sourire
M'annonce-t-il votre courroux ?
Sur vos écharpes éclatantes
Pourquoi flotte à longs plis ce crêpe menaçant ?
Pourquoi sur des festons ces chaînes insultantes,
Et ces roses teintes de sang ?
(V. Hugo, *Odes et Ballades*, p. 33.)

Théophile Gautier presents a peculiar type in which seven lines of six syllables are followed by one Alexandrine:

Avril est de retour.
La première des roses,
De ses lèvres mi-closes,
Rit au premier beau jour;
La terre bienheureuse
S'ouvre et s'épanouit;
Tout aime, tout jouit.
Hélas! j'ai dans le cœur une tristesse affreuse.
(*Poés. Compl.*, i. p. 319.)

Scarcely more common is the following form, in which Alexandrines and lines of six syllables alternate on cross rimes:

Car il est deux trésors qu'on ne peut appauvrir,
Qu'on creuse à fantaisie;
Il est deux ruisseaux purs, d'où coule, sans tarir,
Toute la poésie:
La nature et le cœur. — Deux célestes forêts!
La musique y fourmille;
J'y chercherais la mienne, et je l'y trouverais,
Si j'étais jeune fille.
(De Laprade, *Œuv. Poét.*, i. p. 80.)

Decasyllabic lines alternating with octosyllabic lines on cross rimes:

Savez-vous bien ce que fut cette vieille
Au teint hâve, aux traits amaigris?
D'un grand spectacle autrefois la merveille,
Ses chants ravissaient tout Paris.
Les jeunes gens, dans le rire ou les larmes,
S'exaltaient devant sa beauté;
Tous, ils ont dû des rêves à ses charmes:
Ah! faisons-lui la charité.
(Béranger, *Œuv. Compl.*, ii. p. 333.)

Decasyllabics are made to alternate on cross rimes with lines of four syllables in Victor Hugo's incomparable *Gastibelza*:

Gastibelza, l'homme à la carabine,
Chantait ainsi:
Quelqu'un a-t-il connu doña Sabine,
Quelqu'un d'ici?
Dansez, chantez, villageois! la nuit gagne
Le mont Falou.
— Le vent qui vient à travers la montagne
Me rendra fou!
(*Les Rayons et les Ombres*, p. 29.)

A pretty model of this strophe constructed as follows—$a_{10}\, b_{10}\, a_{10}\, b_{10}\, c_7\, c_{10}\, d_{10}\, d_{10}$—is found in many of the *ballades* of Christine de Pisan:

Or est venu le très gracieux moys
De May le gay, ou tant a de doulçours,
Que ces vergiers, ces buissons et ces bois,
Sont tout chargiez de verdure et de flours,
Et toute riens se resjoye.
Parmi ces champs tout flourist et verdoye,
Ne il n'est riens qui n'entroublie esmay,
Pour la doulçour du jolis moys de May.
(*Œuvres Poétiques*, i. p. 35.)

The alternation of the line of seven with that of ten syllables in this strophe is very unusual, both in Modern and in Old French lyric poetry:

Tant ai amé c'or me covient haïr,
Et si ne kier mais amer,
S'en tel leu n'est c'on ne sache menter
Ne dechevoir ne fausser.
Trop longuement m'a duré cheste paine,
C'Amours m'a faite endurer;
Et non por cant loial amour chertaine
Vourai encor recovrer.
(Conon de Béthune, *Chansons*, No. viii.)

The structure $(a_{10}\, b_7\, a_{10}\, b_7\, c\breve{}_{10}\, b_7\, c\breve{}_{10}\, b_7)$ of the above strophe is particularly interesting as being directly borrowed by Conon from Bertran de Born's[1]:

Ges de disnar no fora oimais matis,
Qui agues pres bo hostau,
E fos dedintz la charns e·l pas e·l vis,
E·l fuocs fos clars com de fau, &c.[2]

Another structure, found in the works of the *trouvères*, is $a_{10}\, b_{10}\, a_{10}\, b_{10}\, a_{10}\, b_7\, b_7\, a_7$:

Faus est ki trop en sen cuidier se fïe;
Om voit aucun sour l'espoir d'enrekir
Enprendre tant dont il aprés mendïe;
Tou che me fait de li proiier cremir!
Car mius me vient user toute me vïe
En men joli souvenir,
Ke par trop taillant desir
Perdre tout a une fïe!
(Adam de la Halle, *Canchons und Partures*, p. 50.)

[1] For direct borrowings by the *trouvères* from the *troubadours*, as regards the structure of the strophe, see Paul Meyer, *Romania*, xix. p. 13 sqq.

[2] Cf. ed.[2] Stimming, p. 127.

An example of the form $a_{10}\,a_{10}\,a_{10}\,b_6\,c_{10}\,c_{10}\,c_{10}\,b_6$ occurs in Du Bellay's poem *Contre les Pétrarquistes*:

Ce n'est que feu de leurs froides chaleurs,
Ce n'est qu'horreur de leurs feintes douleurs,
Ce n'est encor' de leurs soupirs et pleurs
Que vent, pluye et orages;
Et, bref, ce n'est à ouïr leurs chansons
De leurs amours, que flammes et glaçons,
Flesches, liens et mille autres façons
De semblables outrages.
(*Œuvres Choisies*, p. 278.)

Many types of this strophe, in which the octosyllabic line is mixed with shorter lines, especially that of four syllables, are found in the poetry of the Romanticists:

Example of the form $a_8\,b_6\,a_8\,b_6\,c_8\,d_6\,c_8\,d_6$:

Amour à la fermière! elle est
Si gentille et si douce!
C'est l'oiseau des bois qui se plaît
Loin du bruit dans la mousse.
Vieux vagabond qui tend la main,
Enfant pauvre et sans mère,
Puissiez-vous trouver en chemin
La ferme et la fermière! (Hégésippe Moreau[1].)

Example of the form $a_8\,a_8\,a_8\,b'_4\,c_8\,c_8\,c_8\,b'_4$, invented by Casimir Delavigne (1793–1843):

La peur qui met dans les chemins
Des personnages surhumains,
La peur aux invisibles mains,
Qui revêt l'arbre
D'une carcasse ou d'un linceul,
Qui fait trembler comme un aïeul,
Et qui vous rend, quand on est seul,
Blanc comme un marbre[2].

The above kind of strophe has been revived in modern times by Maurice Rollinat:

Quand le soleil rit dans les coins,
Quand le vent joue avec les foins,
A l'époque où l'on a le moins
D'inquiétudes;
Avec Mai, le mois enchanteur
Qui donne à l'air bonne senteur,
Il nous revient, l'oiseau chanteur
Des solitudes. (*Les Névroses*, p. 147.)

[1] Crépet, iv. p. 431.
[2] Quoted by Le Goffic and Thieulin, p. 121.

Example of lines of eight and four syllables alternating on cross rimes:

Sa grandeur éblouit l'histoire.
Quinze ans il fut
Le dieu que traînait la victoire
Sur son affût;
L'Europe sous sa loi guerrière
Se débattit. —
Toi, son singe, marche derrière
Petit, petit. (V. Hugo, *Châtiments*, p. 311.)

Example of the form $a_8 b_4 a_4 b_4 c_8 d_4 c_4 d_4$:

La cour se fleurit de souci
Comme le front
De tous ceux-ci
Qui vont en rond
En flageolant sur leur fémur
Débilité
Le long du mur
Fou de clarté. (Verlaine, *Choix*, p. 321.)

Example of the form $a_8 a_3 a_8 b_8 c_8 c_3 c_8 b_8$:

Que j'aime à voir, dans la vallée
Désolée,
Se lever comme un mausolée
Les quatre ailes d'un noir moûtier!
Que j'aime à voir, près de l'austère
Monastère,
Au seuil du baron feudataire,
La croix blanche et le bénitier!
(A. de Musset, *Prem. Poés.*, p. 101.)

The combination of octosyllables with shorter measures also occurs frequently in the O.F. lyrical poets, who were likewise fond of mixing the line of seven syllables with shorter measures.

Example of lines of eight and seven syllables alternating on cross rimes:

Tout tens ai en dolor esté
Et mainte lerme plorée,
Li plus biaus jors ouan d'esté
Me semble pluie ou gelée,
Quant el païs que je plus hé
M'estuet fere demorée;
Ja n'aurai joie en mon aé,
S'en France ne m'est donée.
(Gontier de Soignies[1].)

[1] *Trouvères Belges*, ii. p. 13.

Example of the form $a_8 b_8 a_8 b_8 b_8 c_4 c_8 b_8$:

E, las, i n'est mais nus ki aint,
Ensi c'on deveroit amer;
Cacuns l'amant or endroit faint
Et veut gouir sans endurer!
Et pour chou se doit bien garder
Chele c'om prïe;
Car tant est li feme proisïe,
C'on ne li set ke reprouver!
(Adam de la Halle, *Canchons und Partures*, p. 96.)

Example of the form $a_7 b_7 a_7 b_7 b_5 c_5 c_7 b_7$:

Amours ne me veut ouir
Pour proiier ne pour cant faire
Ne pour loiaument servir
Ne pour douchement atraire,
Ains m'est si contraire
Et me dame aussi,
K'i ne lour est riens de mi
Ne dou mal ke me font traire! (Ibid. p. 347.)

Example of the form $a_7 b_5 a_7 b_5 b_5 b_7 a_7 b_7$:

Chançons, Phelipe salue
Le conte sené,
Qui a France maintenue
Et resconforté
Proece enmieldré,
Chevalerie honoré,
Largece, qui iert vencue
Ra mis en sa poesté. (Gautiers d'Espinal[1].)

Example of the form $a_5 b_5 a_5 b_5 b_7 a_7 a_7 b_7$:

Fine amors m'envoie
Talent de chanter,
Quar mis m'a en voie
De si haut amer
Que ja n'i quit achiever,
Car grant folie feroie,
Nis s'à ma dame disoie,
Dont me vient li maus d'amer. (Carasaus[2].)

STROPHE OF NINE LINES.

This strophe is rare in modern poetry, the most effective type being composed of three tercets, each consisting of two Alexandrines and one octosyllabic line, each pair of Alex-

[1] Brakelmann, p. 29. [2] *Trouvères Belges*, ii. p. 96.

andrines as well as the three octosyllabic lines riming together, respectively ($a_{12}\,a_{12}\,b_8\,c_{12}\,c_{12}\,b_8\,d_{12}\,d_{12}\,b_8$):

Ainsi, quand nous cherchons en vain dans nos pensées,
D'un air qui nous charmait les traces effacées,
Si quelque souffle harmonieux,
Effleurant au hasard la harpe détendue,
En tire seulement une note perdue,
Des larmes roulent dans nos yeux!
D'un seul son retrouvé l'air entier se réveille,
Il rajeunit notre âme et remplit notre oreille
D'un souvenir mélodieux. (Lamartine, *Harm.*, p. 101.)

Two Alexandrines followed by seven lines of seven syllables:

Dieu dit, et le jour fut; Dieu dit, et les étoiles
De la nuit éternelle éclaircirent les voiles;
Tous les éléments divers
A sa voix se séparèrent;
Les eaux soudain s'écoulèrent
Dans le lit creusé des mers;
Les montagnes s'élevèrent,
Et les aquilons volèrent
Dans les libres champs des airs.
(Lamartine, *Méditations*, p. 152.)

A type constructed according to the scheme $a_8\,b_{12}\,a_8\,b_8\,b_8\,c_{12}\,d_{12}\,c_{12}\,d_8$ also occurs in Lamartine:

Ce qu'on appelle nos beaux jours
N'est qu'un éclair brillant dans une nuit d'orage;
Et rien, excepté nos amours,
N'y mérite un regret du sage.
Mais que dis-je! on aime à tout âge:
Ce feu durable et doux, dans l'âme renfermé,
Donne plus de chaleur en jetant moins de flamme;
C'est le souffle divin dont tout homme est formé,
Il ne s'éteint qu'avec son âme. (Ibid. p. 69.)

Jean-Baptiste Rousseau has used the form $a_8\,a_{12}\,b_8\,a_{12}\,b_8\,c_8\,d_{12}\,c_{12}\,d_8$ in his *Cantates*:

Vous, dont le pinceau téméraire
Représente l'hiver sous l'image vulgaire
D'un vieillard foible et languissant,
Peintres injurieux, redoutez la colère
De ce dieu terrible et puissant.
Sa vengeance est inexorable:
Son pouvoir, jusqu'aux cieux, fait porter la terreur;
Les efforts des Titans n'ont rien de comparable
Au moindre effet de sa fureur. (*Œuv.*, i. p. 235.)

Happier is the combination of decasyllabic and octosyllabic lines according to the form $a_{10}\,b_8\,a_{10}\,b_8\,c_{10}\,d_8\,c_{10}\,c_{10}\,d_8$:

Mais tout à coup j'ai vu dans la nuit sombre
Une forme glisser sans bruit.
Sur mon rideau j'ai vu passer une ombre;
Elle vient s'asseoir sur mon lit.
Qui donc es-tu, morne et pâle visage,
Sombre portrait vêtu de noir?
Que me veux-tu, triste oiseau de passage?
Est-ce un vain rêve? est-ce ma propre image
Que j'aperçois dans ce miroir?
(A. de Musset, *Poés. Nouv.*, p. 57.)

The heterometric strophe of nine lines is more common in O.F. poetry.

Four decasyllabic lines followed by five lines of five syllables, the rimes being arranged according to the formula *ababccaac*:

Chanson m'estuet chanter de la meillor
Qui onques fu ne qui james sera;
Li siens douz chanz garit tote dolor,
Bien ert gariz cui ele garira.
Mainte ame a garie,
Huimes ne dot mie
Que n'aie bon jor,
Quar sa grant dosor
N'est nus qui vos die. (Rutebeuf, p. 200.)

Decasyllabics are also sometimes found combined with lines of six syllables, the order of the rimes being frequently *ababbbcca*, as in the following example:

Lors quant rose ne fuelle
Ne flor ne voi paroir,
Ne n'oi chanter par bruelle
Oisels al main n'al soir,
Alors florist mes cuers en son voloir
En bone amor qui m'a en son pooir,
Dont ja ne quier issir,
Et s'il est riens qui m'en doie partir,
J'a nel quier savoir ne ja nel vuelle.
(Le Chastelain de Coucy[1].)

Lines of eight and of four syllables combined according to the scheme $a_8 b_8 b_8 a_8 a_4 b_8 a_8 a_8 b_4$:

Ki a droit veut amors servir
Et canter de goieus talent,
Penser ne doit a maus k'i sent,
Mais au bien ki l'em puet venir!
Che fait cueillir

[1] Brakelmann, p. 117.

Sens et valour et hardement
Et les mavais bons devenir;
Car cascuns bee a deservir,
Puis k'il i tent!
(Adam de la Halle, *Canchons und Partures*, p. 291.)

Still more frequent in O.F. is the mixture of shorter measures in this strophe.

Example of the form $a_7 b_5 a_7 b_5 a_5 b_5 b_7 a_7 a_5$:

Mais j'espoir qu'aurai aïe,
Ce me fait chanter;
Il m'est vis, que que nus die,
Par bien esperer
A on plus jolie
Joie qu'à penser
C'on ne poroit achiever;
Puis qu'esperance est faillie,
Joie est abaisie. (Gillibert de Berneville[1].)

The same poet has also used the type $a_7 b_3 a_7 b_3 c_7 b_7 c_7 b_7 b_7$:

Adès ai esté jolis,
Bien m'en vant,
Encor le serai toz dis
Mon vivant,
Et ferai chançon plus lie
C'onques ne fis, por itant
Que cele cui j'aim m'en prie
Et dit à moi que je chant,
S'en ai le cuer plus joiant[2].

The heterometric nine-line strophe also occurs in a few of the *ballades* of the Middle French poets, as in the following example—$a_{10} b_{10} a_{10} b_{10} c_4 c_{10} d_{10} c_{10} d_{10}$:

Noble, plaisant, très gracieuse et belle,
Bonne, vaillant, sage, bien aournée,
Prenez en gré ma balade nouvelle
Que j'ay faite pour vous ceste journée,
Car ou que soie
Vostre je suis et obeir vouldroie,
Amer, cherir vo gracieux corps bel.
Si vous doint Dieux quanque pour moy voldroie
Ce plaisant jour premier de l'an nouvel.
(Christine de Pisan, *Œuvres Poét.*, i. p. 230.)

STROPHE OF TEN LINES.

Combinations of Alexandrines and octosyllabic lines are almost the only forms found since the beginning of the classical period.

[1] *Trouvères Belges*, i. p. 61. [2] Ibid. i. p. 52.

The most harmonious structure of this strophe is that used by Victor Hugo in several of his *Odes*—$a_{12}\, b_{12}\, a_{12}\, b_8\, c_{12}\, c_8\, d_8\, e_{12}\, e_{12}\, d_8$:

La Loire vit alors, sur ses plages désertes,
S'assembler les tribus des vengeurs de nos rois,
Peuple qui ne pleurait, fier de ses nobles pertes,
Que sur le trône et sur la croix.
C'étaient quelques vieillards fuyant leurs toits en flammes,
C'étaient des enfants et des femmes,
Suivis d'un reste de héros;
Au milieu d'eux marchait leur patrie exilée,
Car ils ne laissaient plus qu'une terre peuplée
De cadavres et de bourreaux.
(V. Hugo, *Odes et Ballades*, p. 29.)

Victor Hugo has also occasionally used the variation $a_{12}\, b_{12}\, a_{12}\, b_{12}\, c_{12}\, c_8\, b_8\, d_{12}\, d_{12}\, b_8$:

Je disais: 'Oh! salut, vierge aimable et sévère!
Le monde, ô Liberté, suit tes nobles élans;
Comme une jeune épouse il t'aime, et te révère
Comme une aïeule en cheveux blancs!
Salut! tu sais, de l'âme écartant les entraves,
Descendre au cachot des esclaves
Plutôt qu'au palais des tyrans;
Aux concerts du Cédron mêlant ceux du Permesse,
Ta voix douce a toujours quelque illustre promesse
Qu'entendent les héros mourants.' (Ibid. p. 91.)

Four Alexandrines followed by six heptasyllabic lines:

Soit que de tes lauriers la grandeur poursuivant
D'un cœur où l'ire juste et la gloire commande,
Tu passes comme un foudre en la terre Flamande,
D'Espagnols abattus la campagne pavant;
Soit qu'en sa dernière tête
L'Hydre civile t'arrête,
Roi, que je verrai jouir
De l'Empire de la terre,
Laisse le soin de la guerre,
Et pense à te réjouir. (Malherbe, *Œuvres*, i. p. 26.)

Or six octosyllabic lines followed by four Alexandrines:

Grand Richelieu, de qui la gloire,
Par tant de rayons éclatants,
De la nuit de ces derniers temps
Éclaircit l'ombre la plus noire;
Puissant esprit, dont les travaux
Ont borné le cours de nos maux,
Accomplis nos souhaits, passée notre espérance,
Tes célestes vertus, tes faits prodigieux,

Font revoir en nos jours, pour le bien de la France,
La force des héros et la bonté des dieux.
(Jean Chapelain[1].)

Nine octosyllabic lines followed by one Alexandrine:

Roi des campagnes azurées,
Qui des astres fais tes maisons,
Grand flambeau, par qui les saisons
Sont si justement mesurées,
Ame dont le monde est le corps,
Soleil, qui de tant de trésors
Rends partout les plaines fécondes;
Lorsque, couronné de splendeur,
Tu sortiras du sein des ondes,
Du Dieu qui te conduit adore la grandeur.
(Antoine Godeau[2].)

Eight octosyllabic lines followed by two Alexandrines:

Mes juges, mes dieux tutelaires,
S'il est juste que vos choleres
Me laissent desormais vivant;
Si le traict de la calomnie
Me perce encor assez avant,
Si ma Muse est assez punie,
Permettez que d'oresnavant
Elle soit sans ignominie,
Afin que vostre honneur puisse trouver des vers
Dignes de les porter aux yeux de l'univers.
(Théophile de Viau, *Œuvres*, ii. p. 169.)

Nine lines of six syllables followed by one of ten syllables:

Ma belle amie est morte:
Je pleurerai toujours;
Sous la tombe elle emporte
Mon âme et mes amours.
Dans le ciel, sans m'attendre,
Elle s'en retourna;
L'ange qui l'emmena
Ne voulut pas me prendre.
Que mon sort est amer!
Ah! sans amour, s'en aller sur la mer!
(Th. Gautier, *Poés. Compl.*, i. p. 271.)

Shorter measures are found combined in the medieval poets and in those of the sixteenth century.

Example of the form $a_8 b_8 a_8 b_8 c_6 c_6 d_6 e_6 e_6 d_6$:

La froide humeur des monts chenus
Enfle desja le cours des fleuves,

[1] Crépet, ii. p. 467. [2] Id. ii. p. 563.

Desja les cheveux sont venus
Aux forests si longuement veuves,
La terre au ciel riant
Va son teint variant
De mainte couleur vive:
Le ciel, pour luy complaire,
Orne sa face claire
De grand' beauté naïve.
(Du Bellay, *Œuv. Chois.*, p. 111.)

Example of the form $a_8 b_8 a_8 b_8 c_5 c_5 d_5 e_5 e_5 d_5$:

Resveillez-vous, chascun fidèle,
Menez en Dieu joie orendroit.
Louenge est tresséante et belle
En la bouche de l'homme droit.
Sur la doulce harpe
Pendue en escharpe
Le Seigneur louez;
De lucz, d'espinettes,
Sainctes chansonnettes
A son nom jouez.
(Clément Marot, *Œuvres*, p. 393.)

Example of the form $a_8 b_4 a_8 b_4 c_8 c_8 d_4 e_8 e_8 d_4$:

Laissons le lit et le sommeil
Ceste journée:
Pour nous l'aurore au front vermeil
Est desja née.
Or que le ciel est le plus gay
En ce gracieux mois de may,
Aimons, mignonne;
Contentons nostre ardent desir:
En ce monde n'a du plaisir
Qui ne s'en donne. (Jean Passerat[1].)

Example of the form $a_7 b_4 a_7 b_4 a_7 b_4 a_7 b_4 b_7 a_7$:

Chançon, va t'en sanz demore
El dolz païs
Ou mes cuers cline et aore
Soirs et matins,
Trop par mi cort li mals sore
Dont je languis,
He Deus! verrai je ja l'ore
Qu'un tres dolz ris
Puisse avoir de son cler vis,
Qui si m'ocit et acore? (Morisses de Creon[2].)

[1] *Contemporains de Ronsard*, p. 288.
[2] Brakelmann, p. 53.

STROPHE OF ELEVEN LINES.

This strophe is very rare, especially in modern poetry. The most harmonious structure is $a_8 b_8 b_{12} a_8 b_{12} c_8 b_8 d_{12} e_8 d_{12} e_{12}$, employed by Lamartine in the *Harmonies*:

Je voudrais être la poussière
Que le vent dérobe au sillon.
La feuille que l'automne enlève en tourbillon,
L'atôme flottant de lumière
Qui remonte le soir aux bords de l'horizon;
Le son lointain qui s'évapore,
L'éclair, le regard, le rayon,
L'étoile qui se perd dans ce ciel diaphane,
Ou l'aigle qui va le braver,
Tout ce qui monte, enfin, ou vole, ou flotte, ou plane,
Pour me perdre, Seigneur! me perdre ou te trouver.
(*Harmonies*, p. 158.)

Lamartine has also constructed this strophe as follows:

J'étais né pour briller où vous brillez vous-même,
Pour respirer là-haut ce que vous respirez,
Pour m'enivrer du jour dont vous vous enivrez,
Pour voir et réfléchir cette beauté suprême
Dont les yeux ici-bas sont en vain altérés!
Mon âme à l'œil de l'aigle, et mes fortes pensées,
Au but de leurs désirs volant comme des traits,
Chaque fois que mon sein respire, plus pressées
Que les colombes des forêts,
Montent, montent toujours par d'autres remplacées,
Et ne redescendent jamais! (Ibid. p. 156.)

In O.F. poetry the heterometric strophe of eleven lines is not so scarce, the most usual forms being those in which the line of seven syllables is combined with that of five or four syllables.

Example of the form $a_7 b_7 a_7 b_7 c_5 c_7 d_7 d_7 e_5 e_7 d_7$:

Frans cuers gentius eslëus
Pour toutes valours achaindre,
Cors sagement maintenus
Pour les mesdisans refraindre,
Resgars pour ouvrir —,
Cors pour cuers dedens ravir,
Sage, unle et bien ensignïe,
I n'est nus ki pensast mie
Enver vous folour;
Car cacuns de vo valour
S'abaubist et umelïe!
(Adam de la Halle, *Canchons und Partures*, p. 177.)

Adam de la Halle has also employed the form $a_7 b_7 a_7 b_7 b_4 c_7 b_7 c_7 b_4 b_7 c_4$:

E, dame de grant vaillanche
Plus ke je ne vois disant,
Douche et noble en contenanche,
Sage en uevre et em parlant,
De cuer goiant
Vous ai servië toudis
Con fins amis en cantant
Et si ne puis estre ouis
En rekerant!
De che n'avés pas servant
Au cuer le vis? (Ibid. p. 68.)

The *trouvère* Gonthier de Soignies presents a type in which the lines of seven and four syllables are very gracefully distributed:

Bels m'est l'ans en mai, quant voi
Le tens florir;
Oisel chantent doucement
A l'enserir.
Toute nuit veil et tressail,
Ne puis dormir,
Car à ce m'estuet penser
Ke plus desir.
Moult hai ma vie,
S'à tel tort me fait morir
Ma douce amie[1].

STROPHE OF TWELVE LINES.

The heterometric strophe of twelve lines is still more rare than that of eleven lines. The most notable example of its use occurs in Théophile Gautier's *Albertus*, where it is constructed according to the formula $a_{12} a_{12} b_{12} c_{12} c_{12} b_{12} d_{12} d_{12} e_{12} f_{12} f_{12} e_8$:

Sur le bord d'un canal profond dont les eaux vertes
Dorment, de nénufars et de bateaux couvertes,
Avec ses toits aigus, ses immenses greniers,
Ses tours au front d'ardoise où nichent les cigognes,
Ses cabarets bruyants qui regorgent d'ivrognes,
Est un vieux bourg flamand tel que les peint Teniers.
— Vous reconnaissez-vous? — Tenez, voilà le saule,
De ses cheveux blafards inondant son épaule
Comme une fille au bain; l'église et son clocher,
L'étang où des canards se pavane l'escadre;
Il ne manque vraiment au tableau que le cadre
Avec le clou pour l'accrocher. (*Poés. Compl.*, i. p. 123.)

[1] *Trouvères Belges*, ii. p. 6.

Victor de Laprade has introduced in his *Ode des Argonautes* some strophes of twelve lines in which Alexandrines alternate with octosyllabic lines on cross rimes, according to the formula *ababcdcdefef*:

Terrible en est l'abord: le roi défend sa proie.
Un dragon, veillant jour et nuit
Au pied du hêtre sombre où la toison flamboie,
Siffle et bat ses flancs à grand bruit.
Lançant de leurs naseaux des vapeurs enflammées,
Des taureaux, des coursiers sans frein,
Dans les champs de la guerre écrasent les armées,
Le sang baigne leurs pieds d'airain;
La terre tremble au loin; plein de leur souffle immonde,
L'air est mortel aux assaillants . . .
Nous, sans crainte, marchons, chercheurs du nouveau monde
Les destins cèdent aux vaillants!

(*Œuvres Poétiques*, i. p. 173.)

The O.F. poets preferred for this strophe the line of seven syllables combined with that of four or five syllables:

Se me metés en obli,
Amors, j'ai mon tens usé,
Et se me getés de ci,
Maint grant joliveté
Encore por vos ferai.
A cest besoing nomerai
Beatris, là où je pens:
Or m'est doublés tous mes sens;
Huimais à chant ne faudrai,
Point ne m'esmai:
En la prison
De legier ferai chanson.

(Gillibert de Berneville[1].)

The following type is also found in Gillibert de Berneville:

Amors, mon cuer avez pris;
Certes, n'en sui pas dolens,
Ains en sui liés et jolis;
Mès venés toutes dedens,
Vo comandemens
N'iert jà desdiz;
S'il est trop petiz
Li cuers et il fent,
Plus joliement
Ne puis estre occis;
De ma mort plevis
La pès bonement[2].

[1] *Trouvères Belges*, i. p. 79. [2] Ibid. p. 123.

Combination of more than Two Metres.

Since the classical period it is the rule not to use more than two different measures in the same strophe, except in the case of the *chanson*, however, in which three (and sometimes four) different metres are often found mixed, as in the following strophe from Béranger, constructed according to the scheme $a_8 b_8 a_8 b_8 c_8 d_8 d_4 d_4 d_{10} c_8 d_8$:

Trinquer est un plaisir fort sage
Qu'aujourd'hui l'on traite d'abus.
Quand du mépris d'un tel usage
Les gens du monde sont imbus,
De le suivre, amis, faisons gloire,
Riant de qui peut s'en moquer:
Et pour choquer,
Nous provoquer,
Le verre en main, en rond nous attaquer,
D'abord nous trinquerons pour boire,
Et puis nous boirons pour trinquer.
(*Œuvres Compl.*, i. p. 108.)

The above rule is not invariably observed in modern poetry, although the exceptions to it are very few:

Si, mauvais oiseleur, de ses caresses frêles
Il abaissait sur toi le délicat réseau,
Comme d'un seul petit coup d'ailes
S'affranchirait l'oiseau!
(Sully Prudhomme, *Poésies*, ii. p. 137.)

Or this seven-line strophe of Théodore de Banville, constructed according to the scheme $a_6 b_8 a_{12} a_6 b_8 c_6 c_6$:

Aimons-nous et dormons
Sans songer au reste du monde!
Ni le flot de la mer, ni l'ouragan des monts,
Tant que nous nous aimons
Ne courbera ta tête blonde,
Car l'amour est plus fort
Que les dieux et la mort! (*Odelettes*, p. 144.)

The rule was not infrequently broken by the poets of the sixteenth and those of the beginning of the seventeenth century:

Amour, tu n'es qu'une passion folle
D'une ame de loisir;
Qui sans raison la transporte et l'affolle
D'un excessif desir,
Qui vient sans peine
Prompte et soudaine;

Qui ne s'apaise
Qu'a grand malaise
Par mille ennuis pour un fraile plaisir.
(Baïf, *Poés. Chois.*, p. 193.)

Romps tes fers bien qu'ils soient dorés.
Fuis les injustes adorés;
Et descends dans toi-même à l'exemple du sage.
Tu vois de près ta dernière saison:
Tout le monde connaît ton nom et ton visage;
Et tu n'es pas connu de ta propre raison. (Maynard[1].)

In O.F. poetry no such rule obtained, and the strophes in which three (or more) measures are used are numberless:

D'amors ne doit estre honorés
Hon ki ne set bons devenir,
Ains doit estre à tel fuer menés
Ke dame ne le doit oïr.
Mais li felon plein de rage
Sèvent si bel de langage
Et lor mos polir,
C'on ne set choisir
Liquel ont loial courage.
(Gillibert de Berneville[2].)

[1] Crépet, ii. p. 411. [2] *Trouvères Belges*, i. p. 82.

CHAPTER X

OF CERTAIN FIXED FORMS OF FRENCH POETRY

I. The Sonnet.

Of all the poems with a fixed form none can compare in importance with the sonnet, which, taking into consideration the French sonnet only, can be briefly defined as a poem of fourteen lines composed of two quatrains, generally of identical structure, followed by two tercets. The sonnet is the only kind of poem with a fixed form which can escape the reproach of arbitrariness; nay, centuries of almost constant favour, not only in the Romance-speaking countries, but also in England, have demonstrated the inevitableness of its form as the fittest vehicle for the concise expression of an isolated poetic thought:

Ne ris point du sonnet, ô critique moqueur[1].
Par amour autrefois en fit le grand Shakespeare;
C'est sur ce luth heureux que Pétrarque soupire,
Et que le Tasse aux fers soulage un peu son cœur.

Camoëns de son exil abrège la longueur;
Car il chante en sonnets l'amour et son empire.
Dante aime cette fleur de myrte et la respire,
Et la mêle au cyprès qui ceint son front vainqueur.

Spenser, s'en revenant de l'île des féeries,
Exhale en longs sonnets ses tristesses chéries;
Milton, chantant les siens, ranimait son regard.

Moi je veux rajeunir le doux sonnet en France.
Du Bellay le premier l'apporta de Florence[2],
Et l'on en sait plus d'un de notre vieux Ronsard.

(Sainte-Beuve, *Poésies Complètes*, p. 124.)

[1] For the most part this sonnet is a paraphrase of Wordsworth's *Sonnet on the Sonnet*.

[2] Not strictly true. Cf. pp. 235–7.

The sonnet is of Italian origin, having evolved from the fusion of two *strambotti*, one of eight lines on the scheme *abababab*, and the other of six lines on the scheme *cdcdcd*, which, by being both divided into two equal parts, the second by analogy with the first, gave *abab, abab, cdc, dcd.* Subsequently there developed by the side of the above form the scheme *abba, abba, cde, cde*, and many variations for the two tercets which will be noticed hereafter[1]. Some writers have wished to argue that the sonnet is of Provençal origin[2], but they have probably been led astray by the fact that the oldest *imitations* of the Italian sonnet were written in that language by two Italian poets—Dante da Majano[3] and Paul Lanfranc de

[1] This is the view of Biadene, *Morfologia del sonetto nei sec. xiii e xiv*, Roma, 1888, pp. 217–18. Other scholars prefer to trace the origin of the sonnet to a single fourteen-line canzone-strophe—a *cobla esparsa*, to use the Provençal term. Cf. T. Casini, *Le forme metriche italiane*, Firenze, 1890, p. 36.

[2] A passage in the *Vies des plus celebres et anciens poètes provensaux* (Lyon, 1575) of Michel Nostredame, a brother of the famous astrologer, seems to be the source of this error. We see it crop up again in the *Art Poétique* of Vauquelin de la Fresnaye (begun in 1574):

> Et comme nos François les premiers en Provence
> Du Sonnet amoureux chanterent l'excelence,
> D'avant l'Italien, ils ont aussi chantez
> Les Satyres . . . . (Livre ii, ll. 715–18.)

The same mistake is found in some modern writers, e.g. Lubarsch, *Verslehre*, p. 410; while others, such as De Gramont, *Prosodie*, p. 248, and Aubertin, *Versification française*, p. 266, beat about the bush.

The fact that the word *sonet* occurs frequently in Provençal in the general sense of *poem, song*, although it is never used to designate any special poem with a fixed form, may have helped to lead some writers astray:

> Quan vei pe·ls vergiers despleiar
> Los cendatz grocs, indis e blaus,
> M'adoussa la votz de·ls chevaus
> E·lh *sonet* que fan li joglar.
> (Bertran de Born, ed.[2] Stimming, p. 83.)

[3] The sonnet of Dante da Majano runs as follows (see Bartsch, *Chrestomathie Provençale*, p. 319):

> Las, so que m'es al cor plus fins e cars,
> ades vai de mi parten e loignan,
> e la pena el trebail ai tot ses pars,
> on montas vetz n'ai greu languir ploran.
> Quel fis amors mi ten el cor uns dars
> on eu cre quel partirs non er ses dan,
> tro qu'a mi dons, ab los sieus gens parlars,
> prenda merses del mal qu'eu trag tan gran.

Pistoja. The oldest Italian sonnet, and consequently the oldest in any language, was composed by Pier delle Vigne, Secretary of State to Frederick II of Sicily, about the year 1220:

Però ch' Amore non si può vedere,
E non si tratta corporalemente,
Manti ne son di sì folle sapére
Che credono ch' Amore sia niente!
Ma poi ch' Amore si face sentère
Dentro del cor signoreggiar la gente,
Molto maggiore pregio de' avere
Che se 'l vedesse visibilemente.
Per la virtute della calamita
Como lo ferro attrae non si vede,
Ma si lo tira signorevolmente.
E questa cosa à credere m'invita
Che Amore sia, e dammi grande fede
Che tuttor sia creduto fra la Gente.

But the first principal writer of the sonnet was Fra Guittone d' Arezzo, who flourished about 1250, and who has left more than two hundred examples of this form of verse. He was followed by Dante, Petrarch, and a host of other poets.

Melin de Saint-Gelais and Clément Marot were the first French poets to introduce, and that simultaneously, the sonnet into France; at all events there is not sufficient evidence to give the priority to either. We possess about twenty sonnets of Melin de Saint-Gelais, and a dozen of Clément Marot (of which more than half are closely modelled on Petrarch). The following specimens, the first from Marot, and the second from Melin de Saint-Gelais, will show in how far they succeeded in their task:

Adolescens, qui la peine avez prise
De m'enrichir de los non merité,
Pour en louant dire bien verité,
Laissez-moy là, et louez moy Loïse.

C'est le doux feu dont ma Muse est esprise,
C'est de mes vers le droit but limité:
Haulsez la donc en toute extremité,
Car bien prisé me sens quand on la prise.

Leu fora sim volgues mi dons garir
de la dolor qu'ai al cor tan soven,
quar en lei es ma vida e mon morir.
Merse l'enquer a ma domna valen,
que per merse deja mos precs coillir
e perdon fassa al mieu gran ardimen.

Et n'enquerez de quoy louer la faut:
Rien qu'amitié en elle ne defaut;
J'y ay trouvé amitié à redire.

Mais, au surplus, escrivez hardiment
Ce que voudrez; faillir aucunement
Vous ne sçauriez, sinon de trop peu dire.
(*Œuvres*, iii. p. 62.)

One of the best of Melin's is the following:

Il n'est pas tant de barques à Venise,
D'huistres à Bourg, de lievres en Champagne,
D'ours en Savoye, et de veaux en Bretaigne,
De cygnes blancs le long de la Tamise,

Ne tant d'Amours se traitant en l'eglise,
De differents aux peuples d'Alemaigne,
Ne tant de gloire à un seigneur d'Espaigne,
Ne tant se trouve à la Cour de feintise,

Ne tant y a de monstres en Afrique,
D'opinions en une republique,
Ne de pardons à Romme aux jours de feste,

Ne d'avarice aux hommes de pratique,
Ne d'argumens en une Sorbonique,
Que m'amie a de lunes en la teste. (*Œuvres*, i. p. 288–9.)

Although Melin de Saint-Gelais and Clément Marot were the first to compose sonnets in French, the credit of having really acclimatized that species of poetic composition on French soil belongs to two poets of the *Pléiade*—Pontus de Tyard and Du Bellay, whose *Erreurs amoureuses* and *Olive*[1] respectively both appeared in 1549. In this case it is possible, though by no means easy, to determine the question of priority with some degree of certainty. Du Bellay says, in the preface to his *Olive*, that the earliest pieces of the collection were written four years before their publication: *Ce fut pourquoy, à la persuasion de Jaques Peletier, je choisis le Sonnet, et l'Ode, deux poemes de ce temps-là (c'est depuis quatre ans) encores peu usitez entre les nostres: étant le Sonnet d'Italien devenu François, comme je croy, par Mellin de Sainct-Gelais*[2]. As a set-off, however, may be quoted Pontus de Tyard's declaration in the dedication of the 1573 edition

[1] Originally the *Olive* contained 50 sonnets, which were ultimately increased to 150. The *Erreurs* of Pontus consist of 138 sonnets and 24 other poems.

[2] *Œuvres*, ed. Marty-Laveaux, p. 72.

of his *Œuvres Poétiques*, according to which it is legitimate to conclude that the *Erreurs* must have been begun in 1543, or one year before *L'Olive: Vous suppliant toutes* (*vertueuses, doctes et gentilles Demoiselles*) *de prendre garde par le fil de ceste longue continuance commencée il y a trente ans, combien entre nous a esté la mutation du stile Poëtique estrange.* The testimony of Ronsard, in an elegy addressed to his friend La Péruse, also affords evidence in favour of Pontus' claim:

> Presque d'un temps le mesme esprit divin
> Dessommeilla Du Bellay Angevin
> . . . . . .
> *Long temps devant*, d'un ton plus haut que luy,
> Tyard chanta son amoureux ennuy,
> Qui jusqu'à l'os consumoit sa mouelle
> Pour les beaux yeux d'une dame cruelle.
>
> (*Œuvres*, vi. p. 44.)

But as Melin de Saint-Gelais and Marot had already experimented with the sonnet, the real point at issue is to know whether Du Bellay or Pontus de Tyard was the first to publish a collection of sonnets. The following passage in Pasquier's *Recherches* (1560–65), in which Ronsard's assertion is warmly contested, can leave little doubt that the priority in that sense belongs to the former: *Celuy qui le premier apporta l'usage des Sonnets fut le mesme du Bellay . . . encores que je sçache bien que Ronsard . . . l'attribue à Pontus de Thiart: mais il s'abuse, et je m'en croy, pour l'avoir veu et observé. L'Olive couroit par la France deux ans, voire trois, avant les Erreurs amoureuses de Thiart*[1].

It may also be mentioned that the *privilège* of Du Bellay's *Olive* is dated 1548 (March 20), whereas that of Pontus de Tyard's collection bears the same date as the year of publication.

In imitation of Du Bellay and of Pontus de Tyard, and in response to the latter's recommendation in the *Défense et Illustration de la Langue Française*[2], where the sonnet is placed in the same rank with the classical *genres*, all the poets

[1] *Recherches de la France*, liv. vii, chap. vi. p. 703.

[2] Compare pp. 116–7. The passage runs as follows: *Sonne moy ces beaux Sonnets, non moins docte que plaisante Invention Italienne, conforme de Nom à l'Ode, et differente d'elle, seulement pource, que le Sonnet a certains vers reiglez et limitez. . . . Pour le Sonnet donques tu as Petrarque et quelques modernes Italiens.*

of the time, it may be said without exception, vied with each other in composing sonnets. To quote the most important poets only of that period, it has been computed that Ronsard wrote 709 sonnets out of a total of 1396 poems, Du Bellay 495 out of 789, and Baïf 482 out of 971. This extraordinary vogue of the sonnet continued during the whole of the sixteenth century, and the proportion in the works of Desportes, who stands quite at the close of the century, is no less remarkable than in those of his predecessors—443 sonnets out of a total of 781 poems.

In the early years of the seventeenth century the sonnet was still in fashion, more especially in *précieux* circles—Gombaud (1576–1660), Maynard (1582–1646), Malleville (1597–1647)—but from the rise of the classical school till the conclusion of the century it continued more and more to lose ground, in spite of Boileau's eulogistic words in the *Art Poétique*:

> Un sonnet sans défaut vaut seul un long poëme. (ii. 94.)

It was practically discarded in the eighteenth century. At the beginning of the nineteenth century it was reinstalled by Sainte-Beuve, and although the Romanticists proper (more particularly Victor Hugo, of whom we possess only one solitary sonnet) have cultivated it in a lesser degree than succeeding poetic schools, it has since then almost regained the great favour it enjoyed in the sixteenth century. The best-known French sonnet-writers of the nineteenth century among the Romanticists are Sainte-Beuve, Auguste Barbier, and Félix Arvers, whose fame rests upon one perfect specimen; among the Parnassiens—Sully Prudhomme, François Coppée, Eugène Manuel, Joséphin Soulary, Armand Silvestre, Albert Mérat, and especially De Heredia, who has practically confined himself to that poetic form. Of the Symbolists, the following have tried their hand successfully at the sonnet—Stéphane Mallarmé (1842–98), Paul Verlaine (1844–96), Albert Samain (1859–1900), Henri de Régnier (b. 1864), and Ferdinand Herold (b. 1865).

An examination of the sonnets of the Italian masters in this species of poetic composition shows that their verdict was given in favour of two sonnet formations—the Guittonian structure as to the two quatrains or octave (*abba*, *abba*), and the co-relative arrangement of the two tercets or sestet *cde*,

cde, or *cdc*, *dcd*, with a preference for the former, as in this sonnet of Petrarch[1]:

S' una fede amorosa, un cor non finto,
Un languir dolce, un desïar cortese;
S' oneste voglie in gentil foco accese,
Un lungo error in cieco laberinto;
Se ne la fronte ogni penser depinto,
Od in voci interrotte a pena intese,
Or da paura, or da vergogna offese;
S' un pallor di vïola e d' amor tinto;
S' aver altrui piú caro che sé stesso;
Se sospirare e lagrimar mai sempre,
Pascendosi di duol, d' ira, e d' affanno;
S' arder da lunge et agghiacciar da presso
Son le cagion ch' amando i' mi distempre;
Vostro, donna, il peccato, e mio fia 'l danno[2].

French poets, more especially those of the nineteenth century, have allowed themselves much greater liberty in the structural laws of the sonnet, the essential conditions of which may be summed up in the following way:—Fourteen lines of like measure, divided into two successive quatrains on two *rimes embrassées* (*abba*, *abba*) or on two alternate rimes (*abab*, *abab*), or even other combinations of the rime-sounds, followed by two tercets on two or three rimes arranged in any order.

It is advisable[3], however, to arrange the rime-sounds of the two tercets in such a way that they do not present any combination of rimes reproducing that of the quatrains.

[1] Here is the translation of this sonnet of Petrarch by Sir Thomas Wyatt (1503–42), who, together with the Earl of Surrey (c. 1517–47), was the first English poet to introduce this kind of poem:

If amorous fayth, or if an hart unfained,
A swete languor, a great lovely desire,
If honest will, kindled in gentle fire,
If long error in a blind mase chained,
If in my visage each thought distayned,
Or if my sparkelyng voice, lower, or hier,
Which fear and shame so wofully doth tyre,
If pale colour, which love, alas, hath stayned;
If to have another than myself more dere,
If wailyng or sighyng continually,
With sorofull anger fedyng busily;
If burnyng a farre of, and fresyng nere,
Are cause that by love my selfe I stroy:
Yours is the fault, and mine the great annoy.

[2] *Le Rime di F. Petrarca*, ed. Carducci e Ferrari, Firenze, 1899, p. 318.

[3] Cf. De Gramont, p. 254.

A small amount of calculating will show that there are five combinations of the tercets which admit of quatrains with *rimes embrassées* (*abba, abba*), the form of the octave most commonly used:

1. *abba, abba—ccd, ede.*
2. „ „ —*cdc, dee.*
3. „ „ —*cdc, dcd.*
4. „ „ —*ccd, cdd.*
5. „ „ —*ccd, cdc.*

On the other hand, there are eight combinations of the tercets possible when the quatrains have cross or alternate rimes:

1. *abab, abab—cdd, cee.*
2. „ „ —*ccd, eed.*
3. „ „ —*cdc, cdd.*
4. „ „ —*cdd, ccd.*
5. „ „ —*ccd, dcd.*
6. „ „ —*cdd, cdd.*
7. „ „ —*ccd, ccd.*
8. „ „ —*cdc, cdc.*

Many French sonnets, however, are found in which this recommendation is not observed.

We will now proceed to examine the most usual combinations of the rime-sounds in the French sonnet, dividing them into two large classes—those with the octave on *rimes embrassées*, and those with the octave on cross rimes. In this way the arrangement of the rimes in the tercets will alone have to be considered.

I.

The most usual scheme of the French sonnet, and the one which prosodists declare to be the only regular French sonnet, probably because it was employed almost exclusively by the classicists, is as follows: *abba, abba—ccd, ede.*

It was sparingly used by the poets of the sixteenth century:

Je liay d'un filet de soye cramoisie
Vostre bras l'autre jour parlant avecques vous;
Mais le bras seulement fut captif de mes nouds
Sans vous pouvoir lier ny cœur ny fantaisie.

Beauté que pour maistresse unique j'ay choisie,
Le sort est inégal: vous triomphez de nous;
Vous me tenez esclave, esprit, bras et genous,
Et Amour ne vous tient ny prinse ny saisie.

Je veux parler, maistresse, à quelque vieil sorcier,
Afin qu'il puisse au mien vostre vouloir lier,
Et qu'une mesme playe à nos cœurs soit semblable.

Je faux: l'amour qu'on charme est de peu de séjour;
Estre beau, jeune, riche, eloquent, agréable,
Non les vers enchantez, sont les sorciers d'amour.
(Ronsard, *Poés. Chois.*, p. 58.)

But almost exclusively by the poets of the seventeenth century:

Le silence régnait sur la terre et sur l'onde;
L'air devenait serein et l'Olympe vermeil,
Et l'amoureux Zéphir, affranchi du sommeil,
Ressuscitait les fleurs d'une haleine féconde;

L'Aurore déployait l'or de sa tresse blonde,
Et semait de rubis le chemin du soleil;
Enfin ce dieu venait, au plus grand appareil
Qu'il soit jamais venu pour éclairer le monde;

Quand la jeune Philis, au visage riant,
Sortant de son palais plus clair que l'Orient,
Fit voir une lumière et plus vive et plus belle.

Sacré flambeau du jour, n'en soyez pas jaloux;
Vous parûtes alors aussi peu devant elle,
Que les feux de la nuit avaient fait devant vous.
(Claude de Malleville[1].)

And largely by those of the nineteenth century:

Comme un vol de gerfauts hors du charnier natal,
Fatigués de porter leurs misères hautaines,
De Palos de Moguer, routiers et capitaines,
Partaient, ivres d'un rêve héroïque et brutal.

Ils allaient conquérir le fabuleux métal
Que Cipango mûrit dans ses mines lointaines,
Et les vents alizés inclinaient leurs antennes
Aux bords mystérieux du monde Occidental.

Chaque soir, espérant des lendemains épiques,
L'azur phosphorescent de la mer des Tropiques
Enchantait leur sommeil d'un mirage doré;

Ou penchés à l'avant des blanches caravelles,
Ils regardaient monter en un ciel ignoré
Du fond de l'Océan des étoiles nouvelles.
(José Maria de Heredia, '*Œuvres*,' *Trophées*, p. 3.)

Ayant poussé la porte étroite qui chancelle,
Je me suis promené dans le petit jardin
Qu'éclaircit doucement le soleil du matin,
Pailletant chaque fleur d'une humide étincelle.

[1] Crépet, ii. pp. 477–8.

Rien n'a changé. J'ai tout revu: l'humble tonnelle
De vigne folle avec les chaises de rotin.
Le jet d'eau fait toujours son murmure argentin
Et le vieux tremble sa plainte sempiternelle.

Les roses comme avant palpitent; comme avant,
Les grands lis orgueilleux se balancent au vent,
Chaque alouette qui va et vient m'est connue.

Même j'ai retrouvé debout la Velléda
Dont le plâtre s'écaille au bout de l'avenue —
Grêle, parmi l'odeur fade du réséda.

(Paul Verlaine, *Choix de Poésies*, p. 8.)

The arrangement of the tercet *ccd, eed*, which rationally ought only to be added to quatrains on alternate rimes, was the favourite form of the poets of the *Pléiade*, and has also been used to some extent by the Romanticists and subsequent poetic schools. Although it is not generally recommendable, for reasons given above, it would be idle to dogmatize upon the point.

I quote as an example of this form the first sonnet (addressed to Maurice Scève) of the *Erreurs amoureuses* of Pontus de Tyard:

Si en toy luit le flambeau gracieux,
Flambeau d'Amour, qui tout gent cœur allume,
Comme il faisoit lors, qu'à ta docte plume
Tu feis hausser le vol jusques aux cieux:

Donne, sans plus, une heure à tes deux yeux
Pour voir l'ardeur, qui me brusle et consume
En ces Erreurs, qu'Amour sur son enclume
Me fait forger, de travail ocieux.

Tu y pourras recognoistre la flame,
Qui enflame si hautement ton ame,
Mais non les traits de ta divine veine.

Aussi je prens le blasme en patience,
Prest d'endurer honteuse penitence,
Pour les erreurs de ma jeunesse vaine. (*Œuvres*, p. 11.)

Le soleil sous la mer, mystérieuse aurore,
Éclaire la forêt des coraux abyssins
Qui mêle, aux profondeurs de ces tièdes bassins,
La bête épanouie et la vivante flore.

Et tout ce que le sel ou l'iode colore,
Mousse, algue chevelue, anémones, oursins,
Couvre de pourpre sombre, en somptueux dessins,
Le fond vermiculé du pâle madrépore.

De sa splendide écaille éteignant les émaux,
Un grand poisson navigue à travers les rameaux;
Dans l'ombre transparente indolemment il rôde;

Et, brusquement, d'un coup de sa nageoire en feu,
Il fait, par le cristal morne, immobile et bleu,
Courir un frisson d'or, de nacre et d'émeraude.
(José Maria de Heredia, '*Œuvres*,' *Trophées*, p. 130.)

The sestets *cdc*, *dee* and *cdc*, *dcd* were also much used by the poets of the sixteenth century. Since then they have been neglected.

The following sonnet of Scévole de Sainte-Marthe (1536–1623) can be instanced as an example of the first form:

Graves sonnets, que la docte Italie
A pour les siens la première enfantés,
Et que la France a depuis adoptés,
Vous apprenant une grace accomplie;

Assez des-jà vostre gloire annoblie
Par tant d'esprits, qui vous ont rechantez,
Fait que de vous les haults cieux sont hantez,
Fait que de vous ceste terre est remplie.

Venez en rangs aussi petits huitains,
Venez dizains, vrais enfans de la France:
Si au marcher vous n'estes si hautains,

Vous avez bien dessous moindre apparence
Autant de grace, et ne meritez pas
Qu'un estranger vous face mettre en bas[1].

The second form (*cdc*, *dcd*) was used by Ronsard more especially:

Ostez votre beauté, ostez votre jeunesse,
Ostez ces rares dons que vous tenez des cieux,
Ostez ce docte esprit, ostez-moy ces beaux yeux,
Cet aller, ce parler digne d'une déesse.

Je ne vous seray plus d'une importune presse,
Fascheux comme je suis; vos dons si precieux
Me font, en les voyant, devenir furieux,
Et par le desespoir l'ame prend hardiesse.

Pour ce, si quelquefois je vous touche la main,
Par courroux vostre teint n'en doit devenir blesme;
Je suis fol, ma raison n'obéyt plus au frein,

Tant je suis agité d'une fureur extrême;
Ne prenez, s'il vous plaist, mon offence à desdain;
Mais, douce, pardonnez mes fautes à vous mesme.
(*Poésies Choisies*, pp. 58–9.)

In the poets of the nineteenth century an almost endless

[1] *Contemporains de Ronsard*, p. 245.

variety in the disposition of the rimes of the tercets is found. A few of these irregular types are cited:

abba^2 + *ccd, eed*

Durant que je vivais, ainsi qu'en plein désert,
Dans le rêve, insultant la race qui travaille,
Comme un fâche ouvrier ne faisant rien qui vaille
S'enivre, et ne sait plus à quoi l'outil lui sert,

Un soupir, né du mal autour de moi souffert,
M'est venu des cités et des champs de bataille,
Poussé par l'orphelin, le pauvre sur la paille,
Et le soldat tombé qui sent son cœur ouvert.

Ah! parmi les douleurs, qui dresse en paix sa tente,
D'un bonheur sans rayons jouit et se contente,
Stoïque impitoyable en sa sérénité?

Je ne puis: ce soupir m'obsède comme un blâme,
Quelque chose de l'homme a traversé mon âme,
Et j'ai tous les soucis de la fraternité.

(Sully Prudhomme, *Poésies*, i. p. 349.)

abba^2 + *cdd*^{2}

Mon Dieu m'a dit: Mon fils, il faut m'aimer. Tu vois
Mon flanc percé, mon cœur qui rayonne et qui saigne,
Et mes pieds offensés que Madeleine baigne
De larmes, et mes bras douloureux sous le poids

De tes péchés, et mes mains! Et tu vois la croix,
Tu vois les clous, le fiel, l'éponge, et tout t'enseigne
A n'aimer, en ce monde où la chair règne,
Que ma Chair et mon Sang, ma parole et ma voix.

Ne t'ai-je pas aimé jusqu'à la mort moi-même,
O mon frère en mon Père, ô mon fils en l'Esprit,
Et n'ai-je pas souffert, comme c'était écrit?

N'ai-je pas sangloté ton angoisse suprême
Et n'ai-je pas sué la sueur de tes nuits,
Lamentable ami qui me cherches où je suis?

(Paul Verlaine, *Sagesse*, pp. 72–3.)

The scheme *abba*^{2} + *cdd, cee* is found in Verlaine, Théophile Gautier, and José Maria de Heredia and other poets of the nineteenth century; less usual are the following:

abba^2 + *cdc, ddc*

Je vous ai vue enfant, maintenant que j'y pense,
Fraîche comme une rose et le cœur dans les yeux.
— Je vous ai vu bambin, boudeur et paresseux;
Vous aimiez lord Byron, les grands vers et la danse.

Ainsi nous revenaient les jours de notre enfance,
Et nous parlions déjà le langage des vieux;
Ce jeune souvenir riait entre nous deux,
Léger comme un écho, gai comme l'espérance

Le lâche craint le temps parce qu'il faut mourir;
Il croit son mur gâté lorsqu'une fleur y pousse.
O voyageur ami, père du souvenir!

C'est ta main consolante, et si sage et si douce,
Qui consacre à jamais un pas fait sur la mousse,
Le hochet d'un enfant, une larme, un soupir.
(Alfred de Musset, *Poésies Nouvelles*, p. 236.)

abba^2 + *ccd*, *dee*

Le Séraphin des soirs passe le long des fleurs . . .
La Dame-aux-Songes chante à l'orgue de l'église;
Et le ciel, où la fin du jour se subtilise,
Prolonge une agonie exquise de couleurs.

Le Séraphin des soirs passe le long des cœurs . . .
Les vierges au balcon boivent l'amour des brises;
Et sur les fleurs et sur les vierges indécises
Il neige lentement d'adorables pâleurs.

Toute rose au jardin s'incline, lente et lasse,
Et l'âme de Schumann errante par l'espace
Semble dire une peine impossible à guérir . . .

Quelque part une enfance très douce doit mourir . . .
O mon âme, mets un signet au livre d'heures,
L'Ange va recueillir le rêve que tu pleures.
(Albert Samain[1].)

II.

Sonnets with quatrains on cross rimes (*abab*, *abab*) are hardly ever found in the works of French sixteenth-century poets. In the seventeenth century a few occur in those of Maynard, Sarrazin, and Théophile de Viau. Such quatrains are characteristic of the poets of the nineteenth century, with whom they are very plentiful, though less so than those on enclosed rimes, as:

abab^2 + *ccd*, *eed*

Aux vitraux diaprés des sombres basiliques
Les flammes du couchant s'éteignent tour à tour;
D'un âge qui n'est plus précieuses reliques,
Leurs dômes dans l'azur tracent un noir contour;

Et la lune paraît, de ses rayons obliques
Argentant à demi l'aiguille de la tour,
Et les derniers rameaux des pins mélancoliques
Dont l'ombre se balance et s'étend alentour.

Alors les vibrements de la cloche qui tinte
D'un monde aérien semblent la voix éteinte,
Qui par le vent portée en ce monde parvient;

[1] Van Bever et Paul Léautaud, *Poètes d'Aujourd'hui*, p. 315.

Et le poète, assis près des flots, sur la grève,
Écoute ces accents fugitifs comme un rêve,
Lève les yeux au ciel, et triste se souvient.
(Théophile Gautier, *Poés. Compl.*, i. p. 16.)

*abab*² + *cdd*, *cee*

Immuable splendeur du Beau! gloire du Juste!
Derniers autels de ceux qu'ont trahis leurs autels!
Vous gardez comme on garde un héritage auguste,
Le secret de la mort qui nous fait immortels.

Ainsi qu'aux flots du bronze une image s'incruste,
Des âges ont passé que vos sceaux éternels
Ont marqués, pour le Temps, d'une empreinte robuste
Et que notre mémoire a rendus solennels;

Des âges où la force, éprise de lumière,
Demandait à l'Esprit son ennoblissement,
Où la pensée était l'âme du dévouement,

Où la Patrie était, dans tout cœur, tout entière,
Où vingt ans reliaient la tombe et le berceau
Par un sillon de gloire, et se nommaient Marceau!
(Armand Silvestre, *Sonnets Héroïques*, p. 96.)

Although many other examples of different combinations of the tercets in the sonnet with the octave on cross rimes could be adduced, the above specimens ought to suffice to give the reader a clear idea of this species of sonnet in French.

III.

Nineteenth-century French poets also present a not inconsiderable number of sonnets in which the octave is made up of two quatrains differing in structure, as in the following sonnet of Alfred de Musset:

Qu'il est doux d'être au monde, et quel bien que la vie!
Tu le disais ce soir par un beau jour d'été.
Tu le disais, ami, dans un site enchanté,
Sur le plus vert coteau de ta forêt chérie.

Nos chevaux, au soleil, foulaient l'herbe fleurie:
Et moi, silencieux, courant à ton côté,
Je laissais au hasard flotter ma rêverie;
Mais dans le fond du cœur je me suis répété:

— Oui, la vie est un bien, la joie est une ivresse;
Il est doux d'en user sans crainte et sans souci,
Il est doux de fêter les dieux de la jeunesse,

De couronner de fleurs son vers et sa maîtresse,
D'avoir vécu trente ans comme Dieu l'a permis,
Et, si jeunes encor, d'être de vieux amis.
(*Poésies Nouvelles*, p. 153.)

Other modern poets, instead of constructing the sonnet on

four or five different rimes, make use of six or seven, as will be apparent from this sonnet of Henri de Régnier's *Sites*. The scheme is *abba, cddc + eef, ggf*:

J'avais marché longtemps, et dans la nuit venue
Je sentais défaillir mes rêves du matin,
Ne m'as-tu pas mené vers le Palais lointain
Dont l'enchantement dort au fond de l'avenue,

Sous la lune qui veille unique et singulière
Sur l'assoupissement des jardins d'autrefois
Où se dressent, avec des clochettes aux toits,
Dans les massifs fleuris, pagodes et volière?

Les beaux oiseaux pourprés dorment sur leurs perchoirs;
Les poissons d'or font ombre au fond des réservoirs,
Et les jets d'eau baissés expirent en murmures.

Ton pas est un frisson de robe sur les mousses,
Et tu m'as pris les mains entre tes deux mains douces
Qui savent le secret des secrètes serrures.

(*Premiers Poèmes*, p. 123.)

Melin de St.-Gelais and Clément Marot used the decasyllabic line in their sonnets[1]. At first the poets of the school of Ronsard adhered to this measure, but they gradually abandoned it in favour of the Alexandrine, and from that time up to the present day the line of twelve syllables has remained the standard line for the French sonnet. Occasionally poets, more especially modern poets, have made use of lines of four, six, or eight syllables by way of experiment:

Ainsi, quand la fleur printanière
Dans les bois va s'épanouir,
Au premier souffle du zéphyr
Elle sourit avec mystère,

Et sa tige fraîche et légère,
Sentant son calice s'ouvrir,
Jusque dans le sein de la terre
Frémit de joie et de désir.

Ainsi, quand ma douce Marie
Entr'ouvre sa lèvre chérie,
Et lève en chantant ses yeux bleus,

Dans l'harmonie et la lumière
Son âme semble tout entière
Monter en tremblant vers les cieux.

(A. de Musset, *Poésies Nouvelles*, p. 211.)

[1] The decasyllabic line, which was still the longest line in use at the time, is the measure recommended by Sibilet in his *Art Poëtique*; speaking of the sonnet he says: . . . *et n'admet suivant son pois autres vers que de dix syllabes* (p. 88).

Or the following by Théodore de Banville in lines of four syllables:

Sur la colline,
Quand la splendeur
Du ciel en fleur
Au soir décline,
L'air illumine
Le front rêveur
D'une lueur
Triste et divine.
Dans un beau ciel,
O Gabriel!
Tel tu rayonnes;
Telles encor
Sont les madonnes
Dans les fonds d'or. (*Stalactites*, p. 82.)

The hackneyed *Épitaphe d'une jeune fille*, by Paul de Rességuier, is nothing but a piece of clever trifling:

Fort
Belle
Elle
Dort!
Sort
Frêle,
Quelle
Mort!
Rose
Close —
La
Brise
L'a
Prise.

Finally it should be mentioned that a few modern poets, notably Verlaine[1], have sometimes placed the two tercets before the quatrains. Such sonnets are known in French as *sonnets renversés*.

It would appear that Auguste Brizeux (1803–55) was the first French poet to attempt this experiment; adding precept to example, he says himself:

Les rimeurs ont posé le sonnet sur la pointe,
Le sonnet qui s'aiguise et finit en tercet:
Au solide quatrain la part faible est mal jointe.
Je voudrais commencer par où l'on finissait.
Tercet svelte, élancé dans ta grâce idéale,
Parais donc le premier, forme pyramidale!

[1] *Choix*, p. 314.

Au-dessous les quatrains, graves, majestueux,
Liés par le ciment de la rime jumelle,
Fièrement assoiront leur base solennelle,
Leur socle de granit, leurs degrés somptueux.

Ainsi le monument s'élève harmonieux,
Plus de base effrayante à l'œil et qui chancelle,
La base est large et sûre et l'aiguille étincelle,
La pyramide aura sa pointe dans les cieux.

(*Histoires Poétiques*, ii. p. 248.)

Originally, in France as well as in Italy, Spain, and Portugal, the sonnet was almost exclusively confined to the expression of tender or elegiac sentiments. Since then it has enlarged its sphere considerably, and may be used as the vehicle for almost any poetic conception. A perusal of the sonnets quoted above will make this point clear.

II. The Rondel and Rondeau.

Let it be said at once that *rondeau* is simply a more modern form of the word *rondel*, just as *peau* is of *pel*, *chapeau* of *chapel*, &c., and that it is consequently applied to a more modern form of the *rondel*.

The *rondel* or *rondeau* is so named because it was originally intended as an accompaniment to the dance called *ronde* or *rondel*, still surviving in the western provinces of France, in which the dancers joined hands and went round in a circle according to the time of the song, the soloist and chorus taking alternate parts, while a minstrel not infrequently accompanied the whole song on a kind of violin called the *viole*.

The age and bulk of the popular *rondets* or *rondets de carole*, as they were primitively called, is not very great, the majority being scattered in certain romances of the thirteenth century, such as the *Roman du Chastelain de Coucy* and Adenet's *Cleomadès*, but they represent older types, and are sufficiently numerous to establish their close resemblance to the earliest literary *rondels* [1], those of Guillaume d'Amiens and Adam de la Halle, who both flourished in the thirteenth century. These can be divided into three short strophes: the first composed of two or three lines, rarely of four; the second of a single line followed by the first line of the first strophe, forming a refrain; the third of as many lines as

[1] Adam de la Halle was the first to use the name *rondel*. (*Œuvres*, p. 207.)

there are in the first strophe, followed by the repetition of the whole of the first strophe as a refrain. The lines can have as few as two syllables and as many as eleven, and need not all be of the same measure. Although in this early period its intimate connexion with music causes the *rondel* to assume great variety of structure, yet it is noticeable that the type which received the name of *triolet*[1] at the end of the fifteenth century, and has come down to us unchanged under that name, preponderates to a large extent. Its structure is represented by the following scheme: *AB* | *aA* | *abAB*, in which the capital letters correspond to the refrain-lines. As a rule the lines are all octosyllabic in this favourite type. These details will appear more clearly in the following *rondel* of Guillaume d'Amiens:

Hareu! commant m'i maintendrai
Qu'Amors ne m'i laissent durer?
Apansez sui que j'en ferai;
Hareu! commant m'i maintendrai?
A ma dame consoil prendrai
Que bien me le savra doner.
Hareu! comment m'i maintendrai
Qu'Amors ne m'i laissent durer[2]*?*

In the fourteenth century the *rondeau* underwent a radical change: excepting dramatic poetry, in which it remained in vogue throughout the Middle Ages[3] and continued to be sung, it was transformed from a musical composition into a purely literary *genre* following certain rules. The *Art de Dictier* (1392) of Eustache Deschamps, who himself composed a large number of *rondeaux*, teaches that there are three distinct types of them, all composed in decasyllabic lines[4]. The first kind, called *rondel sangle* (simple) by Deschamps, is identical with the one just quoted from Guillaume d'Amiens, as the following specimen from the former's works will show:

Toute joye est descendue sur my,
Quant j'ay oy de ma dame nouvelle,
Car elle m'a appellé nom d'amy.
Toute joye est descendue sur my.

[1] The name *triolet* occurs for the first time in *La Chasse et le Depart d'Amours* (circa 1485) of Octovien de Saint-Gelais and Blaise d'Auriol. Cf. the edition of 1509, cc. i. v°.

[2] Paul Heyse, *Romanische Inedita*, p. 54 sqq.

[3] Cf. L. Müller in Stengel's *Ausgaben und Abhandlungen*, No. xxiv.

[4] *Œuvres*, vii. pp. 284–7.

Lors a mon cuer et tout mon corps frémi;
Amours en moy par ce se renouvelle:
Toute joye est descendue sur my,
Quant i'ay oy de ma dame nouvelle.
(Deschamps, *Œuvres*, iv. p. 64.)

The second type, which seems peculiar to the fourteenth century, presents the following arrangement: *ABA* | *abAB* | *abaABA*, or *ABB* | *abAB* | *abbABB*:

Beau fait aler ou chastel de Clermont,
Car belle y a et douce compaignie,
Qui en dançant et chantant s'esbanye.

Les dames la tresbonne chiere font
Aux estrangiers: si convient que je dye:
Beau fait aler ou chastel de Clermont,
Car belle y a et douce compaignie.

Une en y a qui les autres semont
En toute honour et en joyeuse vie.
C'est paradiz; et pour ce a tous escrie:
Beau fait aler ou chastel de Clermont,
Car belle y a et douce compaignie,
Qui en dançant et chantant s'esbanye. (Ibid. p. 76.)

The third type, called *rondel double*, probably because each rime-combination is repeated twice, is constructed thus: *ABBA* | *abBA* | *abbaABBA*, or *ABAB* | *abAB* | *abab ABAB*. We quote again, as in the above case, from Deschamps:

Joyeusement, par un tresdoulx joir,
En joyssant menray vie joyeuse,
Comme celui qui se doit resjoir
Et joye avoir en la vie amoureuse.

Si joyeux sui, chascuns le puet oir
A mon chanter; tresplaïsant, gracieuse,
Joyeusement, par un tresdoulx joir,
En ioyssant menray vie joyeuse.

Rien ne me faut quant je vous puis veir,
Tresdouce fleur, nouvelle et precieuse;
Si veil courroux et tristece fuir,
Chanter pour vous et de voix doucereuse:
Joyeusement, par un tresdoulx joir,
En joyssant menray vie joyeuse,
Comme celui qui se doit resjoir
Et joye avoir en la vie amoureuse. (Ibid. p. 33.)

The *rondeaux*[1] of the great chronicler Froissart (c. 1337–c. 1410), who comes next in point of time, can be passed by

[1] Froissart employs both the term *rondeau* and *rondelet* (*Poésies*, ii. p. 396 sqq.) of the 8-line rondeau.

with little comment, as they are all, with few exceptions, *rondeaux simples* of the type already described. On the contrary, those of Christine de Pisan (c. 1363–c. 1430) are noteworthy, not so much because they offer examples of *rondeaux* having as many as eight lines in the first strophe, either all of the same length or of unequal length:

Vous en pourriez exillier
Un millier
Des amans par vo doulz œil,
Plain d'esveil,
Qui ont fait maint fretillier
Et veillier.
Je m'en sens plus que ne sueil
Et m'en dueil, &c.

(*Œuvres Poétiques*, i. p. 174.)

as on account of a tendency, of the highest importance in the evolution of the *rondeau*, to curtail the refrain. Instead of repeating half of the first strophe at the end of the second, and the whole of the first strophe at the end of the poem, it becomes usual at this period, especially with *rondeaux* that have more than five lines in the first strophe, to repeat only one or two lines of the latter at the end of the second and third strophe. Thus:

Que me vault donc le complaindre
Ne moy plaindre
De la douleur que je port
Quant en riens ne puet remaindre?
Ains est graindre
Et sera jusqu'a la mort.

Tant me vient doulour attaindre,
Que restraindre
Ne puis mon grant desconfort;
Que me vault donc le complaindre?

Quant cil qu'amoye sanz faindre
Mort estraindre
A voulu, dont m'a fait tort;
Ce a fait ma joye estaindre,
Ne attaindre
Ne poz puis a nul deport;
Que me vault donc le complaindre?

(Christine de Pisan, *Œuvres Poétiques*, i. p. 148.)

In the fifteenth century *rondeaux* are still divided into *rondeaux simples* and *rondeaux doubles*, the latter name being applied not only to the *rondeaux doubles* of Deschamps, but also to all those that had more than four lines in the first

strophe. To distinguish between these two kinds of *rondeaux doubles*, the name of *rondeau quatrain*, which we shall use henceforth, was sometimes given to the shorter *rondeau double* of Deschamps. Although numerous examples of *rondeaux* with full refrain are still found in the works of Charles d'Orléans (1391–1465), as in the following *rondeau quatrain*:

Sot œil raporteur de nouvelles,
Ou vas-tu? et ne seiz pour quoy,
Ne sans prendre congié de moy,
En la compaignie des belles?

Tu es trop toust acointé d'elles:
Il te vausist mieulx tenir quoy;
Sot œil raporteur de nouvelles,
Ou vas-tu? et ne seiz por quoy?

Se ne change manieres telles,
Par raison ainsi que je doy
Chatier te vueil sur ma foy:
Contre toy j'ay assés querelles.
Sot œil raporteur de nouvelles,
Ou vas-tu, et ne seiz pour quoy,
Ne sans prendre congié de moy,
En la compaignie des belles?

(*Poésies Complètes*, i. p. 159.)

the tendency to cut down the refrain, noticed in the *rondeaux* of Christine de Pisan, became still more marked in the middle of the fifteenth century, so that, instead of repeating the refrain or part of the refrain after the second and last strophe, the first word only was repeated, or sometimes the first two or three words. This peculiarity is probably to be explained by the fact that the copyists, instead of writing out the full refrain, were content to put down the first word or two or three words, and leave the reader, who was acquainted with the *rondeau*-forms, to fill in the rest of the refrain for himself. But when the readers had lost touch with the real nature of the *rondeau* they no longer understood the purpose of this abbreviation, and the refrain-character of this kind of poem was lost sight of. At first this mutilated refrain, called *rentrement* by the theorists of the time, seems to have been confined to *rondeaux* in decasyllabic lines, but already in the beginning of the sixteenth century it was used in all kinds of *rondeaux*, excepting the old *rondel simple* or *triolet*, to judge by a remark in the *Art et Science de Rhetoricque* (1539) of Gracien du Pont, which teaches that the *rondeau* in general

doibt rentrer et reprendre les deux premiers lignes du premier couplet ou bien le premier mot et aulcune foys le premier et le second[1]. Very soon after, the *rentrement* completely ousted the full refrain.

In this way, and starting from the fifteenth century, there developed two special shortened forms of the *rondeau*. From the *rondeau quatrain* or *rondeau double* of Deschamps (*abba* | *abBA* | *abbaABBA*) of sixteen lines there evolved, by substituting two *rentrements* for the six refrain-lines, a rondeau of twelve lines which was known at this period as *rondeau simple*, in opposition to a second shortened form, which evolved from a *rondeau* of twenty-one lines (*aabba* | *aabAAB* | *aabbaAABBA*) by reducing the eight refrain-lines to two *rentrements*. This form of fifteen lines, which appropriated the name of *rondeau double*, and which is now called *rondeau* simply, replaced all the other types in the sixteenth century, and is now the sole survivor of the many *rondeau*-forms. The *rondeau simple* of twelve lines is not found later than the early part of the sixteenth century. An example of each, from Clément Marot's works, is appended:

Au bon vieulx temps un train d'amour regnoit,
Qui sans grand art et dons se démenoit,
Si qu'un boucquet donné d'amour profonde
S'estoit donné toute la terre ronde:
Car seulement au cueur on se prenoit.

Et si, par cas, à jouyr on venoit,
Sçavez-vous bien comme on s'entretenoit?
Vingt ans, trente ans; cela duroit ung monde
Au bon vieulx temps.

Or est perdu ce qu'amour ordonnoit,
Rien que pleurs fainctz, rien que changes on n'oyt,
Qui vouldra donc qu'à aymer je me fonde,
Il fault, premier, que l'amour on refonde
Et qu'on la meine ainsi qu'on la menoit
Au bon vieulx temps. (*Œuvres*, p. 193.)

D'estre content sans vouloir davantage,
C'est ung trésor qu'on ne peult estimer,
Avoir beaucoup et tousjours plus aymer,
On ne sçauroit trouver pire héritage.

Ung usurier trouve cela servage;
Mais ung franc cueur se doibt à ce sommer
D'estre content.

[1] fol. xxiii. v°.

Qui veult avoir de richesse bon gage,
Sans en ennuy sa vie consumer,
Pour en vertus se faire renommer,
Tasche tousjours d'avoir cet advantage
D'estre content. (Ibid. p. 206.)

The *rondeau* was held in great favour during the fourteenth, and still more so during the fifteenth century. In the first few decades of the sixteenth century, however, its popularity waned considerably, although several examples are still found in the works of Jean Marot (1450–1524), Jean Bouchet (1475–1555), Victor Brodeau (d. 1540), and Roger de Collerye, (1494–1538), whose best *rondeaux* are little inferior to those of Clément Marot.

Already in Clément Marot's time the *rondeau* was considered old-fashioned, as can be gathered from the following passage in Sibilet's *Art Poëtique* (1548):—*Et de fait tu lis peu de Rondeaus de Saingelais, Seve, Salel, Heroët: & ceus de Marot sont plus exercices de jeunesse fondés sur l'imitation de son père qu'œuvres de tele estofe que sont ceus de son plus grand eage: par la maturité duquel tu trouveras peu de rondeaus creus dedans son jardin*[1], and was completely discarded, together with all the medieval *genres*, by Ronsard and his school: *Puis me laisse*, says Du Bellay, *toutes ces vieilles Poësies Françoyses aux Jeux Floraux de Thoulouze, et au puy de Rouan: comme Rondeaux, Ballades, Vyrelaiz, Chantz Royaulx, Chansons, et autres telles episseries, qui corrompent le goust de nostre Langue, et ne servent si non à porter temoingnaige de nostre ignorance*[2]. After suffering a total eclipse for more than fifty years, it was taken up again by the *précieux* poets of the beginning of the seventeenth century, more particularly by Voiture (1598–1648), who, together with Clément Marot, remains unsurpassed in this kind of poetry. Some of his *rondeaux*, such as the one following, though

[1] See pp. 88–9 of the 1556 (Lyons) edition.

[2] See pp. 112–113 of the *Deffence* of Du Bellay; and Pasquier in the *Recherches de la France* (livre vii, chap. 5), after having described the form of the *rondeau*, *ballade*, and *chant royal*, says: *Si ces trois especes de Poësie estoient encores en usage, je ne les vous eusse icy representées comme sur un tableau: vous les recevrez de moi comme une antiquaille.* In the *Art Poëtique* of Vauquelin de la Fresnaye (1605, but begun in 1574) much the same attitude is adopted as by Du Bellay:

Et des vieux chants Royaux décharge le fardeau,
Oste moy la Ballade, oste moy le Rondeau.
(livre i, ll. 345–6.)

inferior in grace and simplicity to those of Marot, are unequalled for brilliancy and wit:

En bon français politique et dévot,
Vous discourez plus grave qu'un magot;
Votre chagrin de tout se formalise,
Et l'on dirait que la France et l'Église
Tournent sur vous comme sur leur pivot.

A tout propos, vous faites le bigot,
Pleurant nos maux avecque maint sanglot,
Et votre cœur espagnol se déguise
En bon français.

Laissez l'Etat et n'en dites plus mot,
Il est pourvu d'un très-bon matelot;
Car, s'il vous faut parler avec franchise,
Quoique sur tout votre esprit subtilise,
On vous connoît, et vous n'êtes qu'un sot
En bon français[1].

In the latter part of the seventeenth century, and during the whole of the eighteenth, the *rondeau* was quite neglected, the only notable exception being afforded by the Englishman Anthony Hamilton (1646–1720), who, by his wit and wonderful command of French, has won an honoured place in the literature of that language. In the following specimen he has given a perfect imitation of Clément Marot's manner:

Mal-à-propos ressuscitent en France
Rondeaux qu'on voit par belles dénigrez;
Mal-à-propos, selon l'antique usance,
Devant les yeux d'inexperte Jouvance,
Gaulois discours ores se sont montrez.

Blondins propos seroient mieux savourez
Près de tendrons en fleur d'adolescence.
Du vieil Marot vient la fine éloquence
Mal-à-propos.

Vous, jeunes gars, bien fringans, bien parez,
Voulez-vous voir leurs cœurs d'amour navrez?
Quittez rondeau, sonnet, ballade, stance;
En bon français contez-leur votre chanse,
Et soyez sûrs que jamais ne viendrez
Mal-à-propos[2].

But it was again revived, somewhat artificially it must be said, by some of the Romanticists, notably Alfred de Musset and Théodore de Banville. Like the poets of the seventeenth century, they have used the *rondeau* of fifteen lines exclusively,

[1] Crépet, ii. pp. 490–91. [2] Id. iii. p. 104.

but not infrequently allowed themselves greater liberty in the arrangement of the rimes, as the following quotation from De Musset will show, in which the scheme *ababa* | *aba* + *rentrement* | *abbaa* + *rentrement* replaces the older *aabba* | *aab* + *rentrement* | *aabba* + *rentrement*, which occurs in the earlier *rondeaux* and in those of Voiture:

Dans son assiette arrondi mollement,
Un pâté chaud, d'un aspect délectable,
D'un peu trop loin m'attirait doucement.
J'allais à lui. Votre instinct charitable
Vous fit lever pour me l'offrir gaîment.

Jupin, qu'Hébé grisait au firmament,
Voyant ainsi Vénus servir à table,
Laissa son verre en choir d'étonnement
Dans son assiette.

Pouvais-je alors vous faire un compliment?
La grâce échappe, elle est inexprimable;
Les mots sont faits pour ce qu'on trouve aimable,
Les regards seuls pour ce qu'on voit charmant;
Et je n'eus pas l'esprit en ce moment
Dans son assiette. (*Poés. Nouv.*, p. 260.)

The rimes are regularly combined in the *rondeaux* of Théodore de Banville:

Sa mère fut quarante ans belle.
Dans ses yeux la même étincelle
D'amour, d'esprit et de désir,
Quarante ans pour notre plaisir
Brilla d'une grâce nouvelle.

Le même éclat paraît en elle;
C'est par cela qu'elle rappelle
Notre plus charmant souvenir,
Sa mère.

Elle a les traits d'une immortelle.
C'est Cypris dont la main attelle
A son chariot de saphir
Les colombes et le zéphyr;
Aussi l'enfant au dard l'appelle
Sa mère. (*Odes Funambulesques*, p. 201[1].)

Théodore de Banville has also composed *rondeaux quatrains* (with an abridged refrain) in imitation of those of Charles d'Orléans:

Tout est ravi quand vient le jour
Dans les cieux flamboyants d'aurore.
Sur la terre en fleur qu'il décore
La joie immense est de retour.

[1] See also *Cariatides*, pp. 280 and 283.

Les feuillages au pur contour
Ont un bruissement sonore;
Tout est ravi quand vient le jour
Dans les cieux flamboyants d'aurore.

La chaumière comme la tour
Dans la lumière se colore,
L'eau murmure, la fleur adore,
Les oiseaux chantent, fous d'amour.
Tout est ravi quand vient le jour.

(*Rondels*, p. 239-40.)

Subsequently the *rondeau* was taken up by Maurice Rollinat (b. 1846), who has composed over a hundred poems of this kind in the collections of verse *Dans les Brandes* (1877) and *Les Névroses* (1883), either of fifteen lines with the first two or three words repeated as a refrain, or more commonly of the type just described.

III. Bergerette and Rondeau Redoublé.

From the *rondeau* there developed the so-called *bergerette*, which did not survive the first half of the sixteenth century. It is defined as follows by Fabri:—*Bergerette est en tout semblable a l'espece de rondeau, excepté que le couplet du milieu est tout entier, et d'aultre liziere*[1]*; et le peult l'en faire d'aultre taille de plus ou moins de lignes que le premier baston, ou semblable a luy*[2]. Thus, instead of the form *abba* | *abAB* | *abbaABBA* of the *rondeau quatrain*, for example, the *bergerette* presents the scheme *abba* | *cdcd* | *abbaABBA*, or *abba* | *ccdccd* | *abbaABBA*, as the second strophe can exceed the first in length:

Je ne requier que vostre grace,
Ou jamais Dieu ne me doint bien,
Et si n'est en ce monde rien
Que pour vostre honneur je ne face.

Helas! se j'eusse le pouoir,
De quoy j'ay bien la voulonté,
Vous pouriés bien apercevoir
Entierement ma leaulté.

La mort du tout brief me deffface,
Se vostre ne suis plus que mien;
Ce que je dy, je le maintien,
Et maintiendray a la tout passe:

[1] The word *lisiere* is used with the meaning of *rime* by medieval theorists; the word *baston* is generally equivalent to *line*, but sometimes, as in the above case, it means *strophe*.

[2] *Le grand et vrai art de pleine rhétorique*, ed. Héron, ii. p. 71.

Je ne requier que vostre grace,
Ou jamais Dieu ne me doint bien,
Et si n'est en ce monde rien
Que pour vostre honneur je ne face[1].

Bergerettes simples, corresponding to the *rondeau simple*, are not found, but *bergerettes doubles*, especially with a shortened refrain, according to the scheme *aabba* | *ccdccd* | *aabba* + *rentrement*, are abundant[2].

The *rondeau redoublé*, which also evolved from the *rondeau*, is simply an enlarged *rondeau quatrain*, consisting of twenty-four lines + a *rentrement*. The last lines of the second, third, fourth, and fifth quatrains are, respectively, refrains of the first, second, third, and fourth lines of the first quatrain. The last, or sixth, quatrain should, according to the rules, reproduce the opening quatrain, but it not infrequently happens that the alternation in the rimes of the different quatrains is extended to the quatrain preceding the *rentrement*.

Rondeaux redoublés have never been very much in vogue; they are very rare previous to the sixteenth century, and even at that period only isolated examples occur. Clément Marot, for example, only composed one, styling it *rondeau parfaict*, which is as follows:

En liberté maintenant me pourmaine,
Mais en prison pourtant je fuz cloué;
Voylà comment Fortune me demaine:
C'est bien et mal. Dieu soit de tout loué.

Les envieux ont dit que de Noué
N'en sortiroys; que la mort les emmaine!
Maulgré leurs dens le neu est desnoué;
En liberté maintenant me pourmaine.

Pourtant, si j'ay fasché la Court Rommaine,
Entre meschans ne fuz onc alloué:
De bien famez j'ay hanté le dommaine,
Mais en prison pourtant je fuz cloué.

Car aussitost que fuz desadvoué
De celle là qui me fut tant humaine,
Bien tost après à sainct Pris fuz voué;
Voylà comment Fortune me demaine.

J'euz à Paris prison fort inhumaine;
A Chartres fuz doulcement encloué;

[1] See G. Raynaud, *Rondeaux et autres poésies du xv^e siècle*. Paris, 1889, p. 82.
[2] G. Raynaud, *op. cit.*, Nos. lv., lxv., lxx., c., cxx., &c.

Maintenant voys où mon plaisir me maine:
C'est bien et mal. Dieu soit du tout loué.

Au fort, amys, c'est à vous bien joué,
Quand vostre main hors du per me ramaine.
Escript et faict d'un cuer bien enjoué,
Le premier jour de la verte semaine
En liberté. (*Œuvres*, ii. p. 165.)

A few isolated examples also occur in the works of Mme Deshoulières and La Fontaine. Théodore de Banville[1] is the only modern poet who has tried his hand at this complicated *rondeau*-form.

IV. The Triolet.

It has already been pointed out that the *triolet* is nothing but a favourite type of the early *rondeau* or *rondel* as it was then called, to which was applied the name of *triolet* at the end of the fifteenth century, and which has come down to the present time unchanged in its form. This will be obvious from a comparison of the *rondels* already quoted, or of this specimen from Jean Froissart:

Amours, Amours, que volés de moi faire?
En vous ne puis vëoir riens de seür:
Je ne cognois ne vous ne vostre afaire.
Amours, Amours, que volés de moi faire?
Le quél vault mieulz: pryer, parler, ou taire?
Dittes le moi, qui avés bon eür.
Amours, Amours, que volés de moi faire?
En vous ne puis vëoir riens de seür. (*Poésies*, ii. p. 41.)

with the two following modern examples—one from the seventeenth and the other from the nineteenth century:

Monseigneur le prince d'Elbeuf
Qui n'avait aucune ressource
Et qui ne mangeait que du bœuf,
Monseigneur le prince d'Elbeuf
A maintenant un habit neuf
Et quelques justes dans sa bourse,
Monseigneur le prince d'Elbeuf
Qui n'avait aucune ressource. (Marigny[2].)

Fraîche sous son petit bonnet,
Belle à ravir, et point coquette,
Ma cousine se démenait
Fraîche sous son petit bonnet.

[1] See *Cariatides*, pp. 286 and 289. [2] Crépet, ii. p. 621.

Elle sautait, allait, venait
Comme un volant sur la raquette:
Fraîche sous son petit bonnet,
Belle à ravir et point coquette.
(Alphonse Daudet, *Les Prunes*[1].)

The only real point of difference between the modern *triolet* and the *rondel* is not one of form, but of matter. In O.F. it was used almost exclusively for love-poetry, whereas since the seventeenth century it is reserved principally for playful or light satiric pieces. It should also be noted that the *triolet* uses practically no other measure but the octosyllabic line, and is never heterometric, as is sometimes its prototype. The chief representative of the *triolet* among modern poets is Théodore de Banville, to whom are due about thirty poems of that form:

Pour bien faire le Triolet
Il faut trop d'esprit. Je m'arrête.
Je ne vois plus que Briollet
Pour bien faire le Triolet.
Oh! mener ce cabriolet
Sur le mont à la double crête! . . .
Pour bien faire le Triolet
Il faut trop d'esprit. Je m'arrête.
(*Occidentales*, p. 108.)

V. The Ballade.

Like the *rondeau*, the *ballade* was originally a dance-song (Prov. *ballar* = to dance). Such are the earliest *ballades* of the North of France, called *baletes*, and which, like the primitive Provençal *balladas*, were much simpler and less fixed in their form than the poems which at a later date came to be denoted by the name of *ballades*, and which evolved from them. These O.F. popular *baletes* are generally composed of three strophes of no definite structure, with a refrain of several lines, but also of varying length, at the beginning of the poem and at the end of each strophe:

Au cuer les ai, les jolis malz:
Coment en guariroie?

Kant li vilains vaint a marchiet,
Il n'i vait pas por berguignier,
Mais por sa feme a esgaitier,
Que nuns ne li forvoie.
Au cuer les ai, les jolis malz:
Coment en guariroie?

[1] See De Banville, *Petit Traité*, pp. 216–217.

Vilains, car vos traites au lai,
Car vostre alainne m'ocidrait.
Bien sai c'ancor deportiroit
Vostre amor et la moie.
Au cuer les ai, les jolis malz:
Coment en guariroie?

Vilains, cuidez vos tout avoir,
Et belle dame et grant avoir?
Vos averiez la hairt au col
Et mes amins lai joie.
Dieus, j'ai a cuer les jolis malz:
Coment en guariroie?
(Bartsch, *Rom. und Past.*, p. 21.)

Although the Provençal *balladas*[1] are not unlike the O.F. *baletes*, there is no real evidence that they preceded them, or, even if they did, that they served as a model for them. Both the form and name are sufficiently simple to have been invented independently in the North and South of France. *Ballade*[2], the Provençal form of the word, was not introduced in the North of France till the second half of the thirteenth, and finally ousted the O.F. word *balete* at the beginning of the fourteenth century, for no special reason apparently.

It was at this period that it became customary to denote by the name of *ballade* exclusively a poem composed of three strophes with a refrain of one line at the end of each, and of a final half-strophe called the *envoi*, repeating the same refrain.

The *ballade*, in its commonest form, consists of three strophes of eight or ten lines each, written on identical rimes, as is also the *envoi* which terminates the poem. If the *ballade* is written in decasyllabic lines, the strophes are ordinarily of ten lines, and the *envoi* of five; if, on the other hand, the octosyllabic line is used, the strophes are ordinarily of eight lines, and the *envoi* of four. The last line of the first strophe must be repeated as refrain at the end of the

[1] See Bartsch, *Chrestomathie Provençale*, p. 245–6.

[2] See Paulin Paris in vol. xxiii. p. 616 of *L'Histoire littéraire*. In this the earliest (soon after the middle of the thirteenth century) example the word occurs under the form *barade*. The next oldest example is furnished by the *Jeu du Pelerin* of Adam de la Halle, composed about 1300:

. . . savoit canchons faire
Partures et motès entés;
De che fist il a grans plantés,
Et *balades* je ne sai quantes.
(*Œuv. Compl.*, ed. De Coussemaker, p. 418.)

two other strophes and of the *envoi*, which *envoi* frequently addresses the person to whom the poem is dedicated by some such title as *prince*, *sire*, *reine*, *dame*[1].

As an example of the *ballade* written in the octosyllabic measure the well-known *Ballade des Dames du Temps Jadis* of Villon is quoted:

Dictes moy ou, n'en quél pays,
Est Flora, la belle Romaine;
Archipiada ne Thaïs,
Qui fut sa cousine germaine;
Echo, parlant quand bruyt on maine
Dessus riviére ou sus estan,
Qui beauté eut trop plus qu'humaine?
Mais ou sont les neiges d'antan?

Ou est la trés sage Heloïs,
Pour qui fut chastré et puis moyne
Pierre Esbaillart a Sainct Denys?
Pour son amour eut cest essoyne.
Semblablement, ou est la royne
Qui commanda que Buridan
Fust jetté en ung sac en Seine?
Mais ou sont les neiges d'antan?

La royne blanche comme ung lys,
Qui chantoit a voix de sereine;
Berthe au grand pied, Bietris, Allys;
Harembourges, qui tint le Mayne,
Et Jehanne, la bonne Lorraine,
Qu'Anglois bruslèrent a Rouen;
Ou sont els, Vierge souveraine? . . .
Mais ou sont les neiges d'antan?

ENVOI.

Prince, n'enquerez de sepmaine
Ou elles sont, ne de cest an,
Que ce refrain ne vous remaine:
Mais ou sont les neiges d'antan? (*Œuvres*, p. 47.)

The *Ballade des Pendus*, written by the same poet when he expected to swing with his companions on the gibbet of Montfaucon, is equally beautiful, and will serve as a good example of the *ballade* written in decasyllabic lines:

Freres humains qui aprés nous vivez,
N'aiez les cuers contre nous endurcis;

[1] This peculiarity is explained by the fact that originally the *ballade* was addressed to the *prince* or president of the *puys*, or medieval literary guilds, in the poetic competitions which took place from time to time. Subsequently when each poet had his patron or patroness the form of allocution was varied to suit the case.

Car se pitié de nous povres avez,
Dieu en aura plus tost de vous mercis.
Vous nous voiez cy atachez, cinq, sis;
Quant de la chair, que trop avons nourrie,
Elle est pieça devoree et pourrie,
Et nous, les os, devenons cendre et poudre.
De nostre mal personne ne s'en rie,
Mais priez Dieu que tous nous veuille absouldre!

Se vous clamons freres, pas n'en devez
Avoir desdaing, quoy que fusmes occis
Par justice; toutesfois vous sçavez
Que tous hommes n'ont pas bon sens assis.
Excusez nous, puis que sommes transis,
Envers le filz de la Vierge Marie,
Que sa grace ne soit pour nous tarie,
Nous preservant de l'infernale fouldre.
Nous sommes mors: ame ne nous harie,
Mais priez Dieu que tous nous veuille absouldre!

La pluye nous a buez et lavez
Et le soleil dessechez et noircis;
Pies, corbeaulx nous ont les yeux cavez
Et arraché la barbe et les sourcilz;
Jamais, nul temps, nous ne sommes rassis;
Puis ça, puis la, comme le vent varie,
A son plaisir sans cesser nous charie,
Plus becquetez d'oiseaulx que dez a coudre.
Ne soiez donc de nostre confrarie;
Mais priez Dieu que tous nous veuille absouldre!

ENVOI.

Prince Jesus, qui sur tous a maistrie,
Garde qu'Enfer n'ait de nous seigneurie:
A luy n'avons que faire ne que souldre.
Hommes, icy n'a point de moquerie,
Mais priez Dieu que tous nous veuille absouldre!

(*Œuvres*, p. 153.)

The preceding rules, however, were never very strictly applied. It is easy to quote *ballades* in which the strophes have not eight or ten lines, but six, seven, nine, eleven, twelve, thirteen, or fourteen lines. Strophes are also found in which a shorter line is introduced in the middle for the sake of variety.

Strophes of seven lines are particularly common in the poets of the fourteenth century:

Seulete sui et seulete vueil estre,
Seulete m'a mon douz ami laissiée;
Seulete sui, sanz compaignon ne maistre,
Seulete sui, dolente et courrouciée,
Seulete sui en langueur mesaisiée,

Seulete sui plus que nulle esgarée,
Seulete sui sanz ami demourée.
(Christine de Pisan, *Œuvres Poétiques*, i. p. 12.)

Here is one of nine lines from the *ballades* of Charles d'Orléans:

Nouvelles ont couru en France,
Par mains lieux, que j'estoye mort;
Dont avoient peu desplaisance
Aucuns qui me hayent a tort;
Autres en ont en desconfort,
Qui m'ayment de loyal vouloir,
Comme mes bons et vrais amis;
Si fais a toutes gens savoir
Qu'encore est vive, la souris. (*Œuvres*, ii. p. 64.)

The following *ballade*-strophe from Eustache Deschamps has twelve lines:

Qui saroit bien que c'est d'Amour servir,
Et comment homs se puet faire valoir
Quant de dame puet grace desservir,
En bien amer mettroit tout son vouloir,
Desir, penser, cuer et corps et pouoir,
Car par amour vient honneur et prouesse,
Estat, renom, biau maintien, gentillesse,
Humileté et toutes les vertus.
C'est ce qui met tous les royaulmes sus;
Maiz sans luy est vaillance, honneur, perie;
Amer pour ce doivent roys, princes, dus
Armes, amours, dames, chevalerie. (*Œuvres*, iv. p. 267.)

Quite commonly, too, *ballades* are found with a shorter or longer *envoi* than the rules prescribe, and still more commonly without any *envoi*, as in the poems of Froissart, for example, or in this specimen from Christine de Pisan:

Nous devons bien, sur tout aultre dommage,
Plaindre cellui du royaume de France,
Qui fut et est le regne et heritage
Des crestiens de plus haulte poissance;
Mais Dieux le fiert adès de poignant lance,
Par quoy de joye et de soulaz mendie;
Pour noz pechiez si porte la penance
Nostre bon Roy qui est en maladie.

C'est grant pitié; car prince de son aage
Ou monde n'yert de pareille vaillance,
Et de tous lieux princes de hault parage
Desiroient s'amour et s'aliance.
De tous amez estoit trés son enfance;
Encor n'est pas, Dieux mercis, reffroidie
Ycelle amour, combien qu'ait grant grevance
Nostre bon Roy qui est en maladie.

Si prions Dieu, de trés humble corage,
Que au bon Roy soit escu et deffence
Contre tous maulz, et de son grief malage
Lui doint santé ; car j'ay ferme creance
Que, s'il avoit de son mal allegance,
Encor seroit, quoy qu'adès on en die,
Prince vaillant et de bonne ordenance
Nostre bon Roy qui est en maladie.

(*Œuvres Poétiques*, i. p. 95.)

The fate of the *ballade* in French literature bears a close similarity to that of the *rondeau*. Elaborated in the fourteenth century by Guillaume de Machaut and his school, it was cultivated for two hundred years without any interruption till the rise of the *Pléiade*. Its chief representatives in that period, besides Machaut himself, are Jean Froissart, Eustache Deschamps, Alain Chartier (c. 1392–1440), Christine de Pisan, Henri Baude (c. 1430–86), Guillaume Coquillart (c. 1422–1510), François Villon, the greatest of all *ballade*-poets, the two Saint-Gelais, Jean Bouchet (1476–1555), and Clément Marot. After the *Pléiade*, who proscribed it altogether[1], it regained a little of its former popularity in the first half of the seventeenth century, thanks to Voiture, Sarrazin, Mme Deshoulières, and especially La Fontaine, who has left no less than thirteen *ballades*, several of them being irregular in that the strophes are written on different rimes, or the proportion between the strophe and *envoi* is not observed. But in the second half of the seventeenth and during the whole of the eighteenth century it was quite forgotten. It has been revived in the nineteenth century principally by Théodore de Banville, who has handled it with great skill.

An example—regular—is quoted from La Fontaine, in which it is easy to discern an imitation of the famous *rondeau* of Voiture, *Ma foi, c'est fait* :

Trois fois dix vers, et puis cinq d'ajoutés,
Sans point d'abus, c'est ma tâche complète ;
Mais le mal est qu'ils ne sont pas comptés :
Par quelque bout il faut que je m'y mette.
Puis, que jamais ballade je promette,
Dussé-je entrer au fin fond d'une tour,
Nenni, ma foi ! car je suis déjà court ;
Si que je crains que n'ayez rien du nôtre.
Quand il s'agit de mettre un œuvre au jour,
Promettre est un, et tenir est un autre.

[1] Cf. p. 255.

Sur ce refrain, de grâce, permettez
Que je vous conte en vers une sornette.
Colin, venant des universités,
Promit un jour cent francs à Guillemette;
De quatre-vingts il trompa la fillette,
Qui, de dépit, lui dit pour faire court:
'Vous y viendrez cuire dans notre four!'
Colin répond, faisant le bon apôtre:
'Ne vous fâchez, belle, car, en amour,
Promettre est un, et tenir est un autre.'

Sans y penser j'ai vingt vers ajustés,
Et la besogne est plus d'à demi faite.
Cherchons-en treize encor de tous côtés,
Puis ma ballade est entière et parfaite.
Pour faire tant que l'ayez toute nette,
Je suis en eau, tant que j'ai l'esprit lourd;
Et n'ai rien fait si par quelque bon tour
Je ne fabrique encore un vers en ôtre;
Car vous pourriez me dire à votre tour:
Promettre est un, et tenir est un autre.

ENVOI.

O vous, l'honneur de ce mortel séjour,
Ce n'est pas d'hui que ce proverbe court;
On ne l'a fait de mon temps ni du vôtre;
Trop bien savez qu'en langage de cour
Promettre est un, et tenir est un autre.

(*Œuvres*, ix. p. 12.)

Banville has left *Trente-six Ballades Joyeuses*, and a few other specimens scattered in his different collections of verse:

Je veux chanter ma ballade à mon tour!
Ô Poésie, ô ma mère mourante,
Comme tes fils t'aimaient d'un grand amour
Dans ce Paris, en l'an mil huit cent trente!
Pour eux les docks, l'autrichien, la rente,
Les mots de bourse étaient du pur hébreu;
Enfant divin, plus beau que Richelieu,
Musset chantait, Hugo tenait la lyre,
Jeune, superbe, écouté comme un dieu.
Mais à présent, c'est bien fini de rire.

C'est chez Nodier que se tenait la cour.
Les deux Deschamps à la voix enivrante
Et de Vigny charmaient ce clair séjour.
Dorval en pleurs, tragique et déchirante,
Galvanisait la foule indifférente.
Les diamants foisonnaient au ciel bleu!
Passât la Gloire avec son char de feu,
On y courait comme un juste au martyre,
Dût-on se voir écrasé sous l'essieu.
Mais à présent, c'est bien fini de rire.

Des joailliers comme dans Visapour
Et des seigneurs arrivés de Tarente
Pour Cidalire ou pour la Pompadour
Se provoquaient de façon conquérante,
La brise en fleur nous venait de Sorrente!
A ce jourd'hui les rimeurs, ventrebleu!
Savent le prix d'un lys et d'un cheveu;
Ils comptent bien; plus de sacré délire!
Tout est conquis par des fesse-Mathieu:
Mais à présent, c'est bien fini de rire.

ENVOI.

En ce temps-là, moi-même, pour un peu,
Féru d'amour pour celle dont l'aveu
Fait ici-bas les Dante et les Shakspere,
J'aurais baisé son brodequin par jeu!
Mais à présent, c'est bien fini de rire.

(*Ballade de ses Regrets*, *Trente-six Ballades Joyeuses*, p. i.)

The example of De Banville has been followed by Richepin, and more especially by Maurice Rollinat, who has utilized this form a dozen times in the *Névroses* alone.

A few of the Symbolists, notably Verlaine and Laurent Tailhade (b. 1854), have likewise attempted the *ballade*[1].

Ballads containing six strophes are called *ballades doubles*[2].

Finally it should be mentioned that the *ballades* of Victor Hugo[3] have absolutely nothing in common with the French *ballade* as above described. On the contrary, they are essentially Germanic in character—lyric-dramatic pieces, generally in short lively strophes, not infrequently recalling the old ballads of Percy's *Reliques*, or those of Bürger in German, and the more popular of those written by Goethe.

VI. THE CHANT-ROYAL AND SERVENTOIS.

The *chant-royal* or *chanson royale*[4] is a kind of elaborate and grandiose *ballade* addressed generally to a king or a

[1] A. van Bever et Paul Léautaud, *Poètes d'Aujourd'hui*, p. 337.

[2] See Villon, *Œuvres*, p. 161, and Nos. xx. and xxii. of De Banville's *Trente-six Ballades Joyeuses*.

[3] See *Odes et Ballades*.

[4] The *raison d'être* of the name *chant royal* is not certain. L'Infortuné, the anonymous author of the *Instructif de la Seconde Rhetorique* (*circa* 1500), gives the following explanation, due in part to a confusion of *chant* with *champ*: *Item il est dict champ royal, pource que de toutes especes de rithme c'est la plus royalle, noble, ou magistralle: et ou l'en couche les plus*

divinity. It consists of five strophes usually of eleven or ten decasyllabic lines. The strophes are written on the same rimes, as is also the *envoi* of five, six, or seven lines. The last line of the first strophe is repeated as a refrain at the end of the other strophes and also of the *envoi*.

Elevation of diction, restriction to the decasyllabic measure —which was then the heroic line—and a compulsory refrain, also called *palinod* or *palinode*[1] by medieval theorists in this kind of poem, are the chief points which differentiate the *chant-royal* from the *ballade*.

The *chant-royal* was cultivated in the fourteenth, fifteenth, and first half of the sixteenth century, notably by Eustache Deschamps, Crétin, and Clément Marot. It has been abandoned since, and only taken up by a few modern poets more to show their virtuosity than anything else:

Force de corps, qu'est devenu Sanson?
Ou est Auglas, le bon praticien?
Ou est le corps du sage Salemon
Ne d'Ypocras, le bon phisicien?
Ou est Platon, le grant naturien,
Ne Orpheus o sa doulce musique?
Tholomeus o son arismetique,
Ne Dedalus qui fist le bel ouvrage?
Ilz sont tous mors, si fu leur mort inique;
Tuit y mourront, et li fol et li saige.

Qu'est devenus Denys, le roy felon?
Alixandre, Salhadin, roy paien,
Albumasar? Mort sont, fors que leur nom.
Mathussalé, qui tant fu ancien,
Virgille aussi, grant astronomien,
Julles Cesar et sa guerre punique,

graves substances. Parquoy c'est voluntiers l'espece practiquée en puy là, où en pleine audience, comme en champ de bataille l'en juge, le meilleur est qui est le plus digne d'avoir le prix, apres que l'en a bien batu de l'une part et d'aultre, &c. (Fol. xxxvi).

Fabri (1521) adopts the same view as l'Infortuné, but Sibilet (1548, first edition) gives a more ingenious explanation: . . . *car le chant royal n'est autre chose qu'une balade surmontant la balade commune en nombre de coupletz et en gravité de matiere. Aussi s'appelle il chant royal de nom plus grave ou a cause de sa grandeur et majesté qu'il n'appartient estre chanté que devant les roys, ou pour ce que veritablement la fin du chant royal n'est autre que de chanter les louanges, preeminences et dignités des roys tant immortelz que mortelz* (p. 120).

[1] Besides being synonymous with *refrain*, the word *palinod* or *palinode* was also used in the fifteenth century to designate a kind of elaborate *rondeau*.

Auffricanus Scipio, qui Auffrique
Pour les Rommains conquist par son bernage?
Redigez sont ceulz en cendre publique;
Tuit y mourront, et li fol et li saige.

Ou est Artus, Godeffroy de Buillon,
Judith, Hester, Penelope, Arrien,
Semiramis, le poissant roy Charlon,
George, Denys, Christofle, Julien,
Pierres et Pols, maint autre cretien,
Et les martires? La mort à tous s'applique;
Nulz advocas pour quelconque replique
Ne seet plaidier sans passer ce passage,
Ne chevalier tant ait ermine frique;
Tuit y mourront, et li fol et li saige.

Puisqu'ainsi est, et que n'y avison?
Laisse chascun le mal, face le bien.
A ces princes cy dessus nous miron
Et aux autres qui n'emporterent rien
A leurs trepas fors leurs bien fais, retien,
Pour l'ame d'eulz; leur renom authentique
N'est qu'a leurs hoirs d'exemple une partie,
D'eulz ressembler en sens, en vasselage;
Ce monde est vain, decourant, erratique;
Tuit y mourront, et li fol et li saige.

Mais j'en voy pou qui en deviengne bon
Et qui n'ait chier l'autrui avec le sien;
De convoitise ont banniere et panon
Maint gouverneur de peuple terrien;
Las, homs mortelz, de tel vice te abstien,
En gouvernant par le droit polletique;
Ce que Dieu dit regarde en Levitique,
Si ne feras jamais pechié n'oultrage.
Preste est la mort pour toy bailler la brique;
Tuit y mourront, et li fol et li saige.

L'Envoy.

Princes mondains, citez, terres, donjon,
Biauté de corps, force, sens, riche don,
Joliveté, ne vostre hault parage,
Ne vous vauldront que mort de son baston
Ne vous fiere soit a bas ou hault ton;
Tuit y mourront, et li fol et li saige.

(Eustache Deschamps, *Œuvres*, iii. p. 182.)

The first strophe and the *envoi* of Banville's *chant-royal*, entitled *Monsieur Coquardeau*, is given as a specimen from modern poetry:

Roi des Crétins, qu'avec terreur on nomme,
Grand Coquardeau, non, tu ne mourras pas.
Lépidoptère en habit de Prudhomme,
Ta majesté t'affranchit du trépas,

Car tu naquis aux premiers jours du monde,
Avant les cieux et les terres et l'onde.
Quand le métal entrait en fusion,
Titan, instruit par une vision
Que son travail durerait une semaine,
Fondit d'abord, et par provision,
Le front serein de la Bêtise humaine.

. . . . . .

ENVOI.

Prince des sots, un système qu'on fonde
A ton aurore a soif de ta faconde.
Toi, tu vivais dans la prévision
Et dans l'espoir de cette invasion
Le Réalisme est ton meilleur domaine,
Car il charma dès son éclosion
Le front serein de la Bêtise humaine.

(*Odes Funambulesques*, pp. 263 and 266.)

A couple of examples can also be found in *Les Névroses* of Maurice Rollinat.

In the fourteenth and fifteenth centuries *chants royaux* composed in honour of the Virgin Mary were generally known as *serventois*. They usually lack the *envoy*, or if they have one it is curtailed to a few lines[1]. Thus these later medieval *serventois* have nothing in common with the Provençal *sirventés*[2], which were generally political or polemical in character, and which could assume any form.

[1] The *Art de Dictier* of Eustache Deschamps (*Œuvres*, vii. p. 281) says: '*Serventois*' *sont faiz de cinq couples* (strophes) *comme les* '*chançons royaulx*'; *et sont communement de la Vierge Marie, sur la Divinité; et n'y souloit on point faire de refrain, mais a present on les y fait, servens comme en une* '*balade*.' For examples cf. *Miracles de Notre Dame*, ii. 276 (Paris, 1877), in the *Anciens Textes*. In Fabri's time the *serventois* was generally constructed without any refrain at the end of each strophe: *Et sont de semblable nature aux champs royaulx, excepté qu'ilz sont sans pallinode; et si est l'envoy voluntaire de deux lignes ou plus de semblable ou differente terminaison* (*Rhétorique*, ii. p. 109).

[2] In the twelfth and thirteenth centuries a few French *serventois* resembling the Provençal compositions of that name occur, as e. g. the poem of Jacques de Cisoing in Scheler's *Trouvères Belges*, ii. 74. However, the name was at that period usually applied to what the French term *poésies d'agrément*, and not to satiric pieces, or, as in the fourteenth and fifteenth centuries, to religious poems. The earliest mention of the word *serventois*, as applied to religious poetry, seems to be the following in Rutebeuf:

Et mes sires Phelipes et li bons cuens d'Artois,
Et li cuens de Nevers, qui sont preu et cortois,
Refont en lor venue a Dieu biau *serventois*.

(Rutebeuf, ed. Kressner, p. 43.)

VII. The Virelai.

The *virelai* or *chanson baladée*, also a dance-song, of which the older and correct name is *vireli*—the form *virelai* being due to a false etymology from *virer* and *lai*—is nothing but a *bergerette* of several strophes, or rather a succession of two or three *bergerettes*. Accordingly *virelais* of only one strophe are more appropriately called *bergerettes*. It has already been mentioned that the verse-group following the initial refrain in the *bergerette* was written on rimes differing from those of the refrain. This rule is observed faithfully on the whole by Machaut, Froissart, and Christine de Pisan, less so by Eustache Deschamps, who does not scruple to introduce into the second verse-group rimes that have already done duty in the refrain, although he rarely reproduces the rime-arrangement of the refrain in that part of the *virelai*. It should also be noticed that the verse-group following the opening refrain is composed of two parts, called *clos* and *ouvert* by Deschamps[1], which correspond metrically. The *virelai*, which was much affected in the fourteenth and fifteenth centuries, died out at the beginning of the sixteenth

[1] Deschamps' definition of the *virelai* in the *Art de Dictier* (*Œuv. Compl.*, vii. p. 281), though rather confused, agrees with the explanation given above. But for the proper understanding of the passage it is necessary to remember that the word *ver* (*vers*) was frequently used at that time with the meaning of *strophe*. This is proved by more than one passage in contemporary writers. Thus Froissart, speaking in his *Espinette Amoureuse* of a *virelai* with one strophe, which he has just terminated, adds in explanation:

> Dou virelay lors plus ne fis;
> Dont je croi que je meffis,
> Car encor y deüst avoir
> Dou mains un *ver*, au dire voir.
>
> (*Poésies*, i. p. 159.)

Deschamps' definition is as follows: *Après s'ensuit l'ordre de faire 'chançons baladées,' que l'en appelle 'virelais,' lesquelz doivent avoir trois couples comme une 'balade,' chascune couple de deux vers, et la tierce semblable au refrain, dont le derrain ver doit, et au plus près que l'en puet, estre servant a reprandre ledit refrain, ainsi comme le penultime vers d'une couple de 'balade' doit servir a la rebriche* (another word for refrain) *d'icelle. Et est assavoir que 'virelais' se font de plusieurs manieres, dont le refrain a aucunefois* IIII. *vers, aucunefois* V., *aucunefois* VII., *et est la plus longue forme qu'il doye avoir, et les deux vers apres le 'clos' et l' 'ouvert' doivent estre de* III. *vers ou de deux et demi, brisiez aucunefois, et aucunefois non. Et le vers après doit estre d'autant et de praeille rime comme le refrain . . .*

century, and has not since been revived, if we except one or two specimens composed for the sake of illustration in manuals on prosody, or by modern poets[1], and which have no resemblance to the old *virelais*, constructed as they are on a totally false idea of the nature of that kind of poem.

The rules will appear more clearly from a quotation of a *virelai* taken from the *Voir Dit* of Machaut:

Douce, plaisant et debonnaire,
Onques ne vi vo dous viaire
Ne de vo gent cors la biauté, } A
Mais je vous jur en loiauté
Que sur tout vous aim sans meffaire.

Strophe I

Certes, et je fais mon deü, } B¹ *ouvert*
Car j'ay moult bien aperceü }
Que de mort m'avez respité } B
Franchement sans avoir treü; } B² *clos*
Qu'a ce faire a Amours meü }
Vo gentil cuer plain de pité. }

Si ne doi pas estre contraire
A faire ce qui vous doit plaire
A tous jours mais; qu'en verité } C¹
Mon cuer avés et m'amisté
Sans partir, en vo dous repaire.

Douce, plaisant et debonnaire,
Onques ne vi vo dous viaire
Ne de vo gent cors la biauté, } C² = A
Mais je vous jur en loiauté
Que sur tout vous aim sans meffaire.

} C

Strophe II

Ne m'avez pas descongneü,
Ains m'avez trés bien cogneü
Par vostre grant humilité
En lit de mort ou j'ay geü;
Belle, quant il vous a pleü,
Que vous m'avez resuscité.

Si que je ne m'en doi pas taire,
Ains doi par tout dire et retraire
Le grant bien qu'en vous ay trouvé,
La douçour, le bien, l'onnesté
Qui en vo cuer maint et repaire.
Douce, plaisant et debonnaire, &c.

Strophe III

Et de fortune m'a neü
Et fait dou pis qu'elle a peü,
Vostre douçour l'a sormonté
Qui m'a de joie repeü
Et sa puissance a descreü
Et son orgueil suppedité.

[1] See De Banville, *Odes Funambulesques*, p. 256.

Pour ç'avez mon cuer, sans retraire,
Qu'Amours, qui tout vaint et tout maire,
Le vous ha franchement donné.
Se li vostre le prent en gré,
Onques ne vi si douce paire.
Douce, plaisant et debonnaire, &c.

(Machaut, *Voir Dit*, pp. 77–8.)

The *virelais* of Guillaume de Machaut are all of three strophes; those of Eustache Deschamps of two or three strophes; and those of Froissart and of Christine de Pisan of two only, as in the following example:

Strophe I
On dist que j'ai bien maniere / *D'estre orgillousette;* / *Bien afiert à estre fiere* / *Jone pucelette.* — A
Hui main matin me levai / Droit à l'ajournée; — B¹
En un jardinet entrai / Dessus la rousée; — B²
Je cuidai estre premiere / Ou clos sur l'erbette, — C¹
Mès mon doulc ami y ere, / Coeillans la flourette. — C¹
On dist que j'ai bien maniere, &c. — C² = A

Strophe II
Un chapelet li donnai / Fait de la vesprée;
Il le prist, bon gré l'en sçai; / Puis m'a appellée.
'Voeilliés oïr ma proyere, / Très belle et doucette,
Un petit plus que n'affiere / Vous m'estes durette.'
On dist que j'ai bien maniere, &c.

(Froissart, *Poésies*, ii. p. 83.)

Finally an example is given from the poems of Christine de Pisan:

Comme autre fois me suis plainte / *Et complainte,* / *De toy, desloial Fortune,* / *Qui commune* / *Es a tous, en guise mainte,* / *Et moult faintte.* — A
Si n'es pas encore lasse / De moy nuire, — B¹
Ainçois ta fausse fallace / Me fait cuire — B²

Strophe I
Le cuer, dont j'ay couleur tainte; } C¹ } C
Car attainte
Suis de douleur et rancune,
Non pas une
Seule mais de milleençainte
Et estrainte,
Comme autre fois me suis plainte, &c. } C²

Strophe II
Mais il n'est riens qui ne passe;
Pour ce cuire
Me convient en celle masse
Pour moy duire.
En tes tours qui m'ont destrainte
Et contrainte,
Si que n'ay joye nesune
O enfrune!
Desloial! tu m'as enpaintte
En grant crainte,
Comme autre fois me suis plainte, &c.

(*Œuvres Poétiques*, i. p. 104.)

As in the case of the *rondeau*, the refrain of the *virelai* was cut down in time, and eventually reduced to a *rentrement*.

Virelais in isometric strophes, such as the one of Machaut, are not unusual, but those in mixed measures are more numerous by far.

VIII. The Lai.

Another kind of poem much favoured by the poets of the fourteenth and fifteenth centuries, and which has since completely died out, is the *lai*. The *lai* consists of a varying number of strophes, generally twelve or thirteen, falling naturally into two halves, each strophe differing metrically from the preceding one, and the last strophe of all agreeing metrically with the first strophe of the whole poem. The number of lines in each strophe was not fixed, and could vary from sixteen to twenty-four according to Eustache Deschamps, and from twelve to thirty according to Fabri, but, as a matter of fact, strophes of less than twelve and of more than thirty-six lines are found in the *lais* of the fourteenth and fifteenth centuries. Some of the strophes were isometric, but by far the greater proportion present a blending of two or three or four measures, those of three, five, and seven syllables preponderating[1].

[1] Compare *L'Art de Dictier* of Deschamps (*Œuvres Complètes*, vii. p. 287): *Item, quant est des 'laiz,' c'est une chose longue et malaisée à faire et trouver, car il y fault avoir* XII. *couples* (strophes), *chascune*

As these *lais* are as a rule extremely long, extending not infrequently to 250 or 300 lines, it is only possible to quote a few strophes, which we do from the *Lay de Deportement* of the poet Eustache Deschamps:

Puis qu'il me convient partir,
D'amours martir,
Las que feray?
Ou iray?
Que devendray,
Fors que languir,
Quant m'amour et mon plaisir
Deguerpiray?
C'est celle que je desir
D'ardent desir
De cuer vray
. . . . . .

---

partie en deux, qui font XXIIII. *Et est la couple aucunefoiz de* VIII. *vers, qui font* XVI.; *aucunefoiz de* IX., *qui font* XVIII.; *aucunefoiz de dix, qui font* XX.; *aucunefoiz de* XII., *qui font* XXIIII., *de vers entiers ou de vers coppez. Et convient que la taille de chascune couple a deux paragrafes soient d'une rime toutes differens l'une à l'autre, excepté tant seulement que la derreniere couple des* XII., *qui font* XXIIII., *et qui est et doit estre conclusion du 'lay,' soit de pareille rime, et d'autant de vers, sanz redite, comme la premiere couple.*

Already in the first half of the sixteenth century French prosodists were ignorant of the real structure of the *lai*. Sibilet, for example, says (p. 136): *Le 'Lay,' ou 'Arbre fourchu'* (*car je les reçoy, & te les baille pour mesme chose*) *se fait en sorte, que les uns vers sont plus cours, que les autres, d'ou luy vient le nom d' 'Arbre fourchu': & se posent en symbole à la forme, que cest exemple pris de Maistre Alain Chartier te monstrera plus clairement, qu'autres preceptes;* and after quoting the *lai* of Chartier beginning with the words:

Trop est chose avanturée,

the structure of which he obviously does not understand, he goes on to say in a vague way: *Je ne t'ay donné cest exemple pour regle universelle à observer en tous Lays: car en ce, qui touche la croisure et symbolisation des vers, elle est tout ainsi variée comme il plaist à son auteur.* But what is more strange is that all the modern French prosodists are equally at sea when discussing the form of the *lai* (cf. e. g. De Gramont, p. 300). Sibilet is just as much in the dark when speaking of the *virelai: Le 'Virelay' a mesme licence, qu'a le 'Lay' en la variation de la croisure des vers, nombre d'iceux et des couplets. . . . Toute la difference que j'y treuve, est une, qui est que le 'Virelay' n'a point de branches plus courtes unes, qu'autres: et encor qu'il se face de petits vers comme le 'Lay,' ils sont toutefois tous de mesme longueur, & de mesme nombre de syllabes* (p. 137)— and a few pages further on he propounds the following startling theory: *Car à vray dire, les petits vers Trochaïques, que tu lys aux Tragedies Greques et Latines, sont le patron, auquel les anciens ont formé le 'Lay' et 'Virelay.'*

Celle a qui j'ay
Mon recourir;
Par lui puis vivre ou mourir:
Pour ce m'esmay.
Car de Dydo ne d'Elaine,
De Judith la souveraine,
Ne d'Ester ne de Tysbée,
De Lucresse la Rommaine,
Ne d'Ecuba la certaine
Sarre loial ne Medée
Ne pourroit estre trouvée
Dame de tant de biens plaine:
C'est l'estoille trasmontaine,
Aurora la desirée.
C'est l'ymage pure et saine
De toute beauté humaine,
C'est la bien endotrinée,
En chant tresdouce seraine.
En honnour la premeraine,
D'umilité aournée,
Dame de douçour clamée,
De beau parler la fontaine,
De toute grace mondaine
En ce monde renommée.

And after several other strophes, this final strophe, agreeing metrically with the first:

Pour ce prie a Souvenir
Que tost venir,
Quant m'en iray,
Sanz delay,
Face ce lay
Au departir
A ma dame, et sanz mentir
Liez en seray.
Avec moy le vueil tenir
Et retenir
Et tant feray
Que j'aray;
Quant revendray,
Par poursuir
Grace, honnour et remerir,
O g'y mourray.
(*Œuv. Compl.*, ii. pp. 335–43.)

Compare also this specimen from Froissart:

De coer amoureusement
Et liement
Voeil commencier faire un lay,
Car j'en ai commandement
Presentement

D'amours ; mès voir je ne sçai,
Quant bien m'avise, comment
Joiousement
Le puisse faire, car j'ai
Demoré en un tourment
Moult longement :
C'est le point pourquoi m'esmai.

Car je n'oi
Ne ne voi
Chose qui riens me puist plaire ;
Peu m'esjoi,
Ains larmoi,
Quant ma dame est si contraire
Devers moi,
Quant pour soi
Porte au coer griefté et haire,
Et bien croi
Morir doi
Puis qu'elle voelt le cop traire.

And after nine more strophes, all differing metrically, the poem ends with the following strophe, which reproduces the metrical arrangement of the initial strophe—$a_7\, a_4\, b_7\, a_7\, a_4\, b_7\, a_7\, a_4\, b_7\, a_7\, a_4\, b_7$:

Car je ne quier aultrement
Mon coer dolent
Desconforter, mès, pour vrai,
Reconforter bellement
Et humblement.
Ma dame adiès servirai,
Car mieuls ne puis vraiement
Temps ne jouvent
Employer. Dont de coer gai,
Attendans son bon talent,
Très liement
Nuit et jour je chanterai.

(*Poésies*, ii. pp. 269-76.)

Originally the *lai* (Erse *laid*) was a piece of music played on the harp or *rotte* (a kind of small harp), in accompaniment to a song of lyric character in the Keltic language. Before the musical performance began, the minstrel related, by way of introduction, under what condition or in honour of what noteworthy event the melody had been composed. At a later date the name of *lai* was extended to these explanatory narratives, and in imitation of them there developed in the French language the narrative *lai* in octosyllabic riming couplets, which may be described as a verse novelette,

the theme of which was a story of love or adventure, and which had nothing in common with the *lais* of the fourteenth and fifteenth centuries described above. The finest examples of these early narrative *lais* in the French language are due to the poetess Marie de France[1], who resided at the English court, probably under Henry II[2].

IX. The Villanelle.

The word *villanelle* or *villanesque* was applied in the second half of the sixteenth century to literary imitations of rustic songs. The only particularity of these *villanelles* was the refrain recalling their popular origin, their form being in other respects undefined. Such, for example, is the well-known poem of Du Bellay, *Le Vanneur de Blé*, or this one of Jacques Grévin[3] (1538–70):

Reçoy, mignonne, entre tes bras ma vie,
Reçoy mon cueur et mon ame asservie,
Et pour guerdon donne ce don de grace
Que je pourchasse.

Laisse moy vivre et pauvre et miserable,
Si malheureux je te suis agreable,
Et pour guerdon donne ce don de grace
Que je pourchasse.

Reçoy de moy tout ce qu'une maitresse
Peut recevoir d'une serve jeunesse,
Et pour guerdon donne ce don de grace
Que je pourchasse.

Fais moy mourir, si mourant je t'aggrée,
Fais si tu veux mille maux à ma playe,
Et pour guerdon donne ce don de grace
Que je pourchasse[4].

It was only in the seventeenth century that Richelet and other prosodists reserved the term *villanelle* for one of these rustic songs by Jean Passerat (1534–1602), also a contemporary of Ronsard, the form of which is more complicated and regular than in those of the other poets of the sixteenth century:

[1] See *Die Lais der Marie de France*, hrsg. von K. Warnke, Halle, 1885.

[2] The word *lai* is also used in O. F. in the general sense of *song* or *poem*.

[3] Cf. also Desportes, *Œuvres*, p. 450.

[4] *Contemporains de Ronsard*, p. 202.

J'ay perdu ma tourterelle:
Est-ce point celle que j'oy?
Je veux aller après elle.

Tu regrètes ta femelle,
Hélas! aussi fai-je moy:
J'ay perdu ma tourterelle.

Si ton amour est fidelle,
Aussi est ferme ma foy,
Je veux aller après elle.

Ta plainte se renouvelle;
Tousjours plaindre je me doy:
J'ay perdu ma tourterelle.

Et ne voyant plus la belle,
Plus rien de beau je ne voy;
Je veux aller après elle.

Mort, que tant de fois j'appelle,
Pren ce qui se donne à toy:
J'ay perdu ma tourterelle,
Je veux aller après elle[1].

Accordingly the *villanelle* may be defined as a poem divided into tercets of lines of seven syllables on two different rimes. The first and third line of the first tercet are repeated alternately as the third line of the other tercets, and together at the end of the last strophe, which thus becomes a quatrain. The number of strophes is not fixed, but should not exceed six, the number used by Passerat, who was the first and remains the best writer of such a trifle. If a larger number of strophes is used, the repetition is apt to become monotonous. No very serious attempt has been made to revive this species of poetic composition, if we except the collection of *villanelles* of J. Boulmier, one of the minor poets of the nineteenth century:

C'en est fait, je deviens sage,
Sage, hélas! faute de mieux;
Et voilà pourquoi j'enrage.

Espérance, ô doux mirage,
Tu n'enchantes plus mes yeux;
C'en est fait, je deviens sage.

Plus de fol enfantillage,
Plus d'enivrement joyeux;
Et voilà pourquoi j'enrage.

A cheval sur un nuage,
Plus de chasse aux rêves bleus;
C'en est fait, je deviens sage.

[1] *Contemporains de Ronsard*, p. 290.

Hiver, ton blanc paysage
A déteint sur mes cheveux;
Et voilà pourquoi j'enrage.
Chaque jour, à mon visage
Le miroir dit: 'Pauvre vieux!'
C'en est fait, je deviens sage,
Et voilà pourquoi j'enrage. (*Villanelles*, p. 60.)

Philoxène Boyer (1827–67) has left one well-known example of this form, *La Marquise Aurore* (which differs slightly from Passerat's model in that the third line of the first tercet is repeated before the first line), and the buffoon-lyrical collection of Théodore de Banville, entitled *Odes Funambulesques*, contains two specimens—*Villanelle de Buloz* and *Villanelle des pauvres housseurs*; but Leconte de Lisle is the only French poet who has applied the *villanelle* to serious subjects, although we have but two such poems from his pen, the following being in tercets of eight syllables:

Le Temps, l'Étendue et le Nombre
Sont tombés du noir firmament
Dans la mer immobile et sombre.
Suaire de silence et d'ombre,
La nuit efface absolument
Le Temps, l'Étendue et le Nombre.
Tel qu'un lourd et muet décombre,
L'Esprit plonge au vide dormant,
Dans la mer immobile et sombre.
En lui-même, avec lui, tout sombre,
Souvenir, rêve, sentiment,
Le Temps, l'Étendue et le Nombre,
Dans la mer immobile et sombre.
(*Poèmes Tragiques*, p. 40[1].)

Among more modern poets may be mentioned Maurice Rollinat, who has written some half-dozen poems of this type[2], all of which have at least ten tercets, and some as many as twenty.

X. The Sestina.

The originator of this complicated form is the troubadour Arnaut Daniel, who flourished at the end of the twelfth century. Of his sestinas only one has come down to us, which deserves quotation, however, as being the model on

[1] Cf. *Derniers Poèmes*, p. 80.
[2] Cf. *Les Névroses*, pp. 133, 191, 223, &c.

which all subsequent poems of that type have been constructed:

Lo ferm voler qu'el cor m'*intra*
N'om pot ges becx escoyssendre ni *ongla*
De lauzengier, qui pert per mal dir s'*arma*;
E car no l'aus batr' ab ram ni ab *veria*,
Sivals a frau, lai on non aurai *oncle*,
Iauzirai ioy, en vergier o dins *cambra*.

Quan mi sove de la *cambra*
On a mon dan sai que nulhs hom non *intra*,
Ans me son tug plus que fraire ni *oncle*,
Non ai membre no'm fremisca, neis l'*ongla*,
Aissi com fai l'efans denan la *veria*:
Tal paor ai no'l sia trop de l'*arma*.

Del cors l'i fos, non de l'*arma*,
E cossentis m'a celat dins sa *cambra*!
Que plus mi nafra'l cor que colps de *veria*,
Car lo sieus sers lai on ilh es non *intra*.
De lieys serai aissi cum carns et *ongla*;
E non creirai castic d'amic ni d'*oncle*.

Anc la seror de mon *oncle*
Non amiei plus ni tan, per aquest' *arma*!
Qu'aitan vezis cum es lo detz de l'*ongla*,
S'a lieys plagues, volgr'esser de sa *cambra*.
De me pot far l'amors, qu'ins el cor m'*intra*,
Mielhs a son vol qu'om fortz de frevol *veria*.

Pus floric la seca *veria*
Ni d'en Adam foron nebot ni *oncle*,
Tan fin amors cum selha qu'el cor m'*intra*,
Non cug qu'anc fos en cors, ni es en *arma*.
On qu'ilh estey, fors en plass'o dins *cambra*,
Mos cors no's part de lieys tan cum ten l'*ongla*.

Qu'aissi s'enpren e s'*enongla*
Mos cors an lieys cum l'escors' en la *veria*,
Qu'ilh m'es de ioy tors e palais e *cambra*,
E non am tan fraire, paren ni *oncle*,
Qu'en paradis n'aura doble ioy m'*arma*,
Si ia nulhs hom per ben amar lai *intra*.

Arnautz tramet son cantar d'*ongl'* e d'*oncle*
Ab grat de lieys que de sa *veri'a* l'*arma*,
Son Dezirat, qu'a pretz dins *cambra intra*[1].

An examination of Arnaut's poem will show, first, that it consists of six rimeless strophes, the terminal words of the leading strophe being repeated in all the subsequent strophes in ascending and descending order alternately, each strophe

[1] U. A. Canello, *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*, Halle, 1883, No. xviii.

beginning with the last terminal word of the preceding, till they are all exhausted:

1st Str.	2nd Str.	3rd Str.	4th Str.	5th Str.	6th Str.
1	6	3	5	4	2
2	1	6	3	5	4
3	5	4	2	1	6
4	2	1	6	3	5
5	4	2	1	6	3
6	3	5	4	2	1

Secondly, the sixth strophe is followed by a final half-strophe or *tornada*, which, according to a general rule of Provençal poetry, reproduces the structure of the second half of the last strophe[1]. Thirdly, the terminal words of the first three lines of the last strophe reappear in order in the body of the lines of the *tornada*. Lastly, it should be noticed that the lines are of ten syllables, except the first of each strophe, which has only seven.

Like the *terza rima* and the sonnet, the *sestina* was imported into France in the sixteenth century from Italy, where it had been cultivated by Dante, Petrarch, Firenzuola, Sannazaro, Tasso, and other poets. The Italians themselves, and Dante first of all, as he tells us[2], had borrowed its form from Arnaut Daniel, while allowing themselves some deviations in the structure of the *tornada*.

The first French poet to try his hand at this kind of poem was Pontus de Tyard (c. 1521–1603), one of the minor poets of the *Pléiade*, but he found no support among the other members of the group, and the two sestinas which he has left in the *Erreurs Amoureuses* (1549) are the only two specimens previous to the nineteenth century.

The most striking innovation in the sestinas of Pontus de Tyard is the introduction of rime (*abcbca* in the first strophe), in spite of the fact that contemporary theorists were not adverse to a lack of rime in that species of poetic composition[3]:

[1] See *Las Leys d'Amors* in Gratien-Arnoult, *Monumens de la littérature romane*, i. p. 338.

[2] Dante, alluding to his own first *sestina*, remarks in the *De Vulgari Eloquentia*, lib. ii. cap. 10: *Hujusmodi stantiae usus est fere in omnibus cantionibus Arnaldus Danielis; et nos eum secuti sumus cum diximus:*

al poco giorno, ed al gran cerchio d' ombra.

[3] Cf. T. Sibilet, *Art Poëtique François*, ed. 1556, Lyons, p. 144.

Le plus ardant de tous les *Elemens*
N'est si bouillant, alors que le *Soleil*
Au fort d'esté le fier Lyon *enflame*,
Comme je sens aux doux trets de ton *œil*
Estre enflammée et bouillante mon *ame*:
Le triste corps languissant en *tourmens*.

A ces piteux travaux, à ces *tourmens*,
N'ont les hauts Cieux, et moins les *Elemens*,
Fait incliner, ou descendre mon *ame*:
Mais, comme on voit les rayons du *Soleil*
Eschauffer tout çà bas, ainsi ton *œil*
Rouant sur moy de plus en plus m'*enflame*, &c.

The relation between the sixth strophe and the concluding half-strophe, or *envoi* as it is called in French, is also not observed:

Fuyant le jour de ce mien beau *Soleil*,
Tout m'est obscur, et rien ne voit mon *œil*,
Que deuil, ennui, et funebres *tourmens*:
Tourmens si grands, que ma douloureuse *ame*
Meut à pitié le Dieu, qui tant m'*enflame*,
Mesme le Ciel, et tous les *Elemens*.

Plustost ne soit resoult en *Elemens*
Ce corps, ny l'*ame* au Ciel sur le *Soleil*
Puisse saillir, que doux ne me soit l'*œil*,
Lequel m'*enflame*, et me tient en *tourmens*.
(*Œuvres*, p. 33–4[1].)

The use of rime was maintained by the Comte de Gramont, the author of a collection of sestinas published in 1872[2], who can be said to be the only French poet who has successfully grappled with the intricacies of that form of composition, but, instead of using three different rimes, like Pontus de Tyard, De Gramont uses only two (*abaabb* in the first strophe), and the Alexandrine instead of the decasyllabic line. His arrangement of the terminal words of the final half-strophe, however, as also the study on the history of the *sestina* preceding his collection, prove that he too was ignorant of the general principle which governs the structure of the *tornada* in Provençal poetry:

[1] Cf. also p. 77 of *Œuvres*, ed. Marty-Laveaux, in the collection entitled *La Pléiade Française*.

[2] *Sextines, précédées de l'histoire de la sextine dans les langues dérivées du latin*, Paris, 1872. From the poetic point of view De Gramont's definition of the sestina is very happy: *une rêverie, où les mêmes idées, les mêmes objets se présentent à l'esprit sous des aspects successivement différents, mais qui conservent des uns aux autres une certaine ressemblance, ondoyant et se transformant comme les nuages de l'air.*

Non loin encor de l'heure où rougit la nuit *sombre*,
En la saison des nids et des secondes *fleurs*,
J'entrai dans un bosquet, non pour y chercher l'*ombre*,
Mais parce qu'on voyait, sous les feuilles sans *nombre*,
Palpiter des rayons et d'étranges *couleurs*,
Et l'aurore au soleil y disputer ses *pleurs*.

Mon sang, dans le trajet, teignit de quelques *pleurs*
Les aiguillons du houx et de la barrière *sombre*
Que l'épine et la ronce aux vineuses *couleurs*
Avaient lacée autour de l'asile des *fleurs*.
Dans la clairière enfin quel m'apparut leur *nombre*,
Alors que du fourré j'atteignis le *pénombre*!

Harmonieux réseau de lumière et d'*ombre*!
Là tous les diamants de la rosée en *pleurs*,
Les perles à foison, les opales sans *nombre*,
Dans la neige et dans l'or ou le rubis plus *sombre*,
Frémissaient, et, filtrant de la coupe des *fleurs*,
Allaient du doux feuillage argenter les *couleurs*.

C'est alors qu'une fée aux charmantes *couleurs*,
Sortant comme du tronc d'un grand chêne sans *ombre*,
Qui défendait du nord le royaume des *fleurs*,
Apparut à mes yeux encor vierges de *pleurs*.
Elle me dit: 'Ainsi tu fuis la route *sombre*,
Et de mes ouvriers tu veux grossir le *nombre*.

Contemple mes trésors, et choisis dans le *nombre*.
Avec art, à loisir, assemble leurs *couleurs*,
Compose ta guirlande, et, si le vent plus *sombre*
En bannit le soleil et les sèche dans l'*ombre*,
Répands-y de ton âme et la flamme et les *pleurs*:
Des rayons immortels jailliront de ces *fleurs*.'

Je vous cueillis alors, chères et chastes *fleurs*,
Et je n'ai plus tenté d'accroître votre *nombre*.
Celle-là n'a voulu que mon sang et mes *pleurs*,
A qui je destinais vos royales *couleurs*;
Et je suis revenu, pour vous sauver de l'*ombre*,
Vers la fée elle-même, avec le cœur bien *sombre*.

Plus *sombre* en est le deuil qui s'entoure de *fleurs*.
L'*ombre* pour nous calmer a des oublis sans *nombre*;
Mais aux *couleurs* du jour se ravivent les *pleurs*.

(*Sextines*, p. 16.)

Apart from those of De Gramont, a few sestinas can be found in the works of one or two other poets of the nineteenth century, notably Joséphin Soulary (1815–91), but they are merely isolated experiments, more or less meritorious.

A device analogous to that presented by the *sestina*, but simpler, is seen in two pieces of Leconte de Lisle's *Poèmes*

Tragiques, consisting of six strophes having the same rime-words in each, but alternately in reversed order, so that the same arrangement reappears in strophes 1, 3, and 5, and in 2, 4, and 6:

Les roses d'Ispahan dans leur gaîne de *mousse*,
Les jasmins de Mossoul, les fleurs de l'*oranger*
Ont un parfum moins frais, ont une odeur moins *douce*,
O blanche Leïlah! que ton souffle *léger*.

Ta lèvre est de corail, et ton rire *léger*
Sonne mieux que l'eau vive et d'une voix plus *douce*,
Mieux que le vent joyeux qui berce l'*oranger*,
Mieux que l'oiseau qui chante au bord du nid de *mousse*.

Mais la subtile odeur des roses dans leur *mousse*,
La brise qui se joue autour de l'*oranger*
Et l'eau vive qui flue avec sa plainte *douce*
Ont un charme plus sûr que ton amour *léger*!

O Leïlah! depuis que de leur vol *léger*
Tous les baisers ont fui de ta lèvre si *douce*,
Il n'est plus de parfum dans le pâle *oranger*,
Ni de céleste arome aux roses dans leur *mousse*, &c.

(*Poèmes Tragiques*, p. 48[1].)

XI. The Iambe.

The name *iambe* has been applied in French poetry, since the beginning of the nineteenth century, to denote a poem of indeterminate length composed of verses of twelve and eight syllables alternating on cross rimes. The *iambe* was first introduced into French poetry by André Chénier (1762–94), in imitation of the *Epodes* or *iambi* of Horace, of which the first ten are written in the metre copied—externally—by Chénier. Horace himself had imitated the famous Archilochus of Paros (B.C. 700), whose ἴαμβοι served as a vehicle for vehement and violent invective, whereas only the earlier *Epodes* of Horace bear that character. The *iambe* in French is also used, as in Greek, solely for purposes of polemic and invective:

. . . . . .
S'il est écrit aux cieux que jamais une épée
N'étincellera dans mes mains,
Dans l'encre et l'amertume une autre arme trempée
Peut encor servir les humains.
Justice, vérité, si ma bouche sincère,
Si mes pensers les plus secrets

[1] Cf. p. 142 of the same collection.

Ne froncèrent jamais votre sourcil sévère,
Et si les infâmes progrès,
Si la risée atroce ou (plus atroce injure!)
L'encens de hideux scélérats
Ont pénétré vos cœurs d'une longue blessure,
Sauvez-moi; conservez un bras
Qui lance votre foudre, un amant qui vous venge.
Mourir sans vider mon carquois!
Sans percer, sans fouler, sans pétrir dans leur fange
Ces bourreaux barbouilleurs de lois,
Ces tyrants effrontés de la France asservie,
Égorgée!... O mon cher trésor,
O ma plume! Fiel, bile, horreur, dieux de ma vie!
Par vous seuls je respire encor.
(André Chénier, *Poésies*, p. 470.)

Besides André Chénier, the most famous representatives of the *iambe* are Auguste Barbier (1805–82) and Victor Hugo[1]:

Mais, ô honte! Paris, si beau dans sa colère,
Paris, si plein de majesté
Dans ce jour de tempête où le vent populaire
Déracina la royauté;
Paris, si magnifique avec ses funérailles,
Ses débris d'hommes, ses tombeaux,
Ses chemins dépavés et ses pans de murailles
Troués comme de vieux drapeaux;
Paris, cette cité de lauriers toute ceinte,
Dont le monde entier est jaloux,
Que les peuples émus appellent tous la sainte,
Et qu'ils ne nomment qu'à genoux,
Paris n'est maintenant qu'une sentine impure,
Un égout sordide et boueux,
Où mille noirs courants de limon et d'ordure
Viennent traîner leurs flots honteux;
Un taudis regorgeant de faquins sans courage,
D'effrontés coureurs de salons,
Qui vont de porte en porte, et d'étage en étage,
Gueusant quelque bout de galons:
Une halle cynique aux clameurs insolentes,
Où chacun cherche à déchirer
Un misérable coin de guenilles sanglantes
Du pouvoir qui vient d'expirer.
(Auguste Barbier, *Iambes*, *La Curée*.)

Édouard Grenier[2] (b. 1819) and Théophile Gautier[3] have also left good examples of this particular form.

[1] See *Châtiments*, p. 295 sqq.
[2] Cf. *Iambes* (1852) in *Œuvres Complètes*, ed. Charpentier, Paris, 1882, pp. 13–29.
[3] *Poésies Complètes*, i. p. 93 &c.

XII. The Pantoum or Pantoun.

The *pantoum* is quite a modern importation from the Malay. The Malay *pantoum*, translated by the Orientalist Ernest Fouinet, and reproduced by Victor Hugo in his Notes to the *Orientales*, seems to have suggested, twenty years later, to the scholar Charles Asselineau the idea of composing a *pantoum* in verse. His example was soon followed by others, notably Théodore de Banville and Mlle Louisa Siefert.

The *pantoum* is a poem of indeterminate length, composed of strophes of four lines each. The second and fourth line of each strophe reappear as the first and third lines respectively of the next strophe; and in the concluding strophe the first line of the poem is repeated as the last line. Moreover, in the course of the poem two different themes must be pursued concurrently, one in the first two lines and the other in the next two lines of each strophe:

Sur les bords de ce flot céleste
Mille oiseaux chantent, querelleurs.
Mon enfant, seul bien qui me reste,
Dors sous ces branches d'arbre en fleurs.

Mille oiseaux chantent, querelleurs.
Sur la rivière un cygne glisse.
Dors sous ces branches d'arbre en fleurs,
O toi, ma joie et mon délice!

Sur la rivière un cygne glisse
Dans les feux du soleil couchant.
O toi, ma joie et mon délice,
Endors-toi, bercé par mon chant!

Dans les feux du soleil couchant
Le vieux mont est brillant de neige.
Endors-toi, bercé par mon chant,
Qu'un dieu bienveillant te protège!

Le vieux mont est brillant de neige,
A ses pieds l'ébénier fleurit.
Qu'un dieu bienveillant te protège!
Ta petite bouche sourit.

A ses pieds l'ébénier fleurit,
De brillants métaux le recouvrent.
Ta petite bouche sourit,
Pareille aux corolles qui s'ouvrent.

De brillants métaux le recouvrent,
Je vois luire des diamants.
Pareille aux corolles qui s'ouvrent,
Ta lèvre a des rayons charmants.

Je vois luire des diamants
Sur la montagne enchanteresse.
Ta lèvre a des rayons charmants,
Dors, qu'un rêve heureux te caresse!

Sur la montagne enchanteresse
Je vois des topazes de feu.
Dors, qu'un songe heureux te caresse,
Ferme tes yeux de lotus bleu!

Je vois des topazes de feu
Qui chassent tout songe funeste.
Ferme tes yeux de lotus bleu
Sur les bords de ce flot céleste! (Th. de Banville[1].)

Banville has left a second example of a *pantoum* in the *Odes Funambulesques*[2], but as it is merely a burlesque it can hardly be taken into account.

The *pantoum* of Mlle Louisa Siefert quoted by Banville in his *Petit Traité*, though superior in many respects to the one composed by himself, does not observe the rule that two themes should be pursued at once by a parallel development.

The only poet, besides Banville and Mlle Siefert, who battled successfully with the intricacies of the *pantoum*, was Leconte de Lisle, to whom we owe five such poems, remarkable for artistic grace and finish. One is here appended:

Sous l'arbre où pend la rouge mangue
Dors, les mains derrière le cou.
Le grand python darde sa langue
Du haut des tiges de bambou.

Dors, les mains derrière le cou,
La mousseline autour des hanches.
Du haut des tiges de bambou
Le soleil filtre en larmes blanches.

La mousseline autour des hanches,
Tu dores l'ombre, et l'embellis.
Le soleil filtre en larmes blanches
Parmi les nids de bengalis.

Tu dores l'ombre, et l'embellis,
Dans l'herbe couleur d'émeraude.
Parmi les nids de bengalis
Un vol de guêpes vibre et rôde.

Dans l'herbe couleur d'émeraude
Qui te voit ne peut t'oublier!
Un vol de guêpes vibre et rôde
Du santal au géroflier.

[1] *Petit traité de poésie française*, p. 251.
[2] p. 267.

Qui te voit ne peut t'oublier ;
Il t'aimera jusqu'à la tombe.
Du santal au gérofiier
L'épervier poursuit la colombe.

Il t'aimera jusqu'à la tombe !
O femme, n'aime qu'une fois !
L'épervier poursuit la colombe ;
Elle rend l'âme au fond des bois.

O femme, n'aime qu'une fois !
Le Prahs sombre approche et tangue.
Elle rend l'âme au fond des bois
Sous l'arbre où pend la rouge mangue.

(*Poèmes Tragiques*, p. 30.)

XIII. The Glose.

A mere curiosity is the *glose*, which was imported from Spain at the beginning of the seventeenth century, but which has never really become acclimatized in France, only two or three examples occurring in the course of that century. As its name indicates, the *glose* is a poem, in strophic form, in which another well-known poem is commented or parodied, in such a way that each of the lines of the poem parodied, starting from the first, reappears as the last line of each strophe of the *glose*.

The Spanish and Portuguese *glose* is generally elegiac or didactic, whereas the few that exist in French are satirical. Such, for example, is the well-known *glose* of Sarazin on the famous *Sonnet de Job* of Benserade, the merits of which, being opposed by a certain coterie to Voiture's *Sonnet d'Uranie*, gave rise to the quarrel of the *Jobelins* and *Uranistes*, which for some time split the fashionable assembly of the Hôtel de Rambouillet into two factions :

Sonnet de Job.

Job de mille tourments atteint
Vous rendra sa douleur connue,
Mais raisonnablement il craint
Que vous n'en soyez point émue.

Vous verrez sa misère nue,
Il s'est lui-même ici dépeint ;
Accoutumez-vous à la vue
D'un homme qui souffre et se plaint.

Bien qu'il eût d'extrêmes souffrances,
On voit aller des patiences
Plus loin que la sienne n'alla.

Car s'il eut des maux incroyables,
Il s'en plaignit, il en parla;
J'en connois de plus misérables.

(Isaac de Benserade.)

Glose à Monsieur Esprit
sur le Sonnet de M. de Benserade.

Monsieur Esprit, de l'Oratoire
Vous agissez en homme saint
De couronner avecque gloire
Job de mille tourments atteint.

L'ombre de Voiture en fait bruit,
Et, s'étant enfin résolue
De vous aller voir cette nuit,
Vous rendra sa douleur connue.

C'est une assez fâcheuse vue,
La nuit, qu'une Ombre qui se plaint;
Votre esprit craint cette venue
Et raisonnablement il craint.

Pour l'apaiser, d'un ton fort doux
Dites: J'ai fait une bévue,
Et je vous conjure à genoux
Que vous n'en soyez point émue.

Mettez, mettez votre bonnet,
Répondra l'Ombre, et sans berlue
Examinez ce beau Sonnet,
Vous verrez sa misère nue.

Diriez-vous, voyant Job malade,
Et Benserade en son beau teint:
Ces vers sont faits pour Benserade,
Il s'est lui-même ici dépeint?

Quoy, vous tremblez, Monsieur Esprit?
Avez-vous peur que je vous tue?
De Voiture qui vous chérit,
Accoutumez-vous à la vue.

Qu'ay-je dit qui vous peut surprendre
Et faire pâlir votre teint?
Et que deviez-vous moins attendre
D'un homme qui souffre et se plaint?

Un Auteur qui dans son écrit,
Comme moy, reçoit une offense,
Souffre plus que Job ne souffrit,
Bien qu'il eût d'extrêmes souffrances.

Avec mes vers une autre fois
Ne mettez plus dans vos Balances
Des Vers, où sur des Palefrois
On voit aller des patiences.

L'Herty, le Roy des gens qu'on lie,
En son temps auroit dit cela;
Ne poussez pas votre folie
Plus loin que la sienne n'alla.

Alors l'Ombre vous quittera
Pour aller voir tous vos semblables,
Et puis chaque Job vous dira
S'il souffrit des maux incroyables.

Mais à propos, hier au Parnasse
Des Sonnets Phœbus se mêla
Et l'on dit que de bonne grâce
Il s'en plaignit, il en parla.

J'aime les Vers des Uranins,
Dit-il, mais je me donne aux Diables
Si pour les vers des Jobelins
J'en connois de plus misérables.

(Jean François Sarazin.)

XIV. The Acrostiche.

In conclusion a few words may be said of the *acrostiche* and a few other literary amusements, which cannot be looked upon as serious forms of poetry. The acrostic is often written in praise of a person, its lines are equal in number to the letters which make up the name of that person, and each line begins with one of those letters, the whole being disposed in such a way as to form the name which the acrostic celebrates.

A few instances of acrostics could be quoted from the fourteenth and fifteenth centuries, but, though they were used sparingly at all times, the majority are to be found in the works of the poets of the first half of the sixteenth century, and in those of the poets of the Hôtel de Rambouillet.

The best-known acrostic is that in *rondeau*-form addressed by Clément Marot to his friend the poet Victor Brodeau[1], but, as it is rather hackneyed, I have preferred to quote another *rondeau* of Clément Marot in which the initial letters spell his own name:

*C*omme Dido, qui moult se courrouça
*L*ors qu'Eneas seule la delaissa
*E*n son pays, tout ainsi Maguelonne

[1] *Œuvres*, ii. p. 139.

*M*ena son dueil. Comme trèssaincte et bonne
*E*n l'hospital toute sa fleur passa.
*N*ulle fortune onques ne la blessa,
*T*oute constance en son cueur amassa,
*M*ieulx esperant, et ne fut point felonne
Comme Dido.
*A*insi celluy qui toute puissance a
*R*envoya cil qui au boys la laissa
*O*ù elle estoit; mais, quoy qu'on en blasonne,
*T*ant eust de deuil, que le monde s'estonne
Que d'un cousteau son cueur ne transpersa,
Comme Dido. (*Œuvres*, ii. p. 127.)

The same feat was accomplished, but without any close observance of the rules, in the following *rondeau* of Roger de Collerye:

*R*aison me meult que toy, monsieur Fichet,
*O*ù que tu sois, Greffier de la Grurye,
*G*ré de sçavoir Roger de Collerye,
*E*n te rendant de salus un bichet.
*R*elever fault son amy quant il chet,
De cueur entier en doulce accolerye
Raison me meult.
*Col*lander doy, trop plus qu'un gros achept,
L'honneur qu'en toy je voy, sans flatterie;
*E*n concluant, evitant menterie,
*Rien*s en amour certaine ne dechet;
Raison me meult. (*Œuvres*, p. 250.)

Melin de Saint-Gelais[1] in the same period, and Voiture in the beginning of the seventeenth century, also afford several examples of acrostics. The few that occur in modern poetry are the outcome of a challenge or a wager, or were specially constructed as illustrations for treatises on prosody. Such, for example, is the acrostic of Alfred Glatigny, composed for Théodore de Banville's *Petit Traité de Poésie Française*, and addressed to Clément Marot:

C'est un rimeur cher au pays gaulois,
*L*evé dès l'aube, et de sa belle voix
*É*merveillant Écho qui se réveille.
*M*aître ingénu, le pays où la treille
*É*tend ses bras chargés de raisins clairs,
*N*ourrit ta Muse aux regards pleins d'éclairs,
*T*oinon qui rit, les deux poings sur les hanches.
*M*erle gentil qui siffles dans les branches
*A*u renouveau, nous sommes Allemands,
*R*usses, Chinois, ténébreux, endormants;
O bon Marot, trouverons-nous encore
*T*on chant naïf et sa note sonore[2]?

[1] *Œuvres*, i. pp. 236–7. [2] *Petit Traité*, p. 255.

XV. Bouts Rimés.

Bouts rimés was the name given to words riming together according to the rime-arrangement of a given form of poem, preferably and generally the sonnet. The list of these words being given (the more incongruous the better), the task of the versifier was to fill up the lines with padding which agreed with the terminal words.

Bouts rimés, which have fortunately almost died out since the eighteenth century, were a fashionable pastime among the *précieux* and *précieuses* of the Hôtel de Rambouillet and other literary coteries of the time:

Sonnet en Bouts Rimez
sur l'Or.

Ce métal précieux, cette fatale . . . *pluye*,
Qui vainquit Danaé, peut vaincre . . . *l'univers*.
Par lui les grands secrets sont souvent . . . *découverts*,
Et l'on ne répand point de larmes qu'il . . . *n'essuye*.

Il semble que sans lui tout le bonheur nous . . . *fuye*,
Les plus grandes citez deviennent des . . . *deserts*,
Les lieux les plus charmans sont pour nous des . . . *enfers* ;
Enfin tout nous déplaist, nous choque et nous . . . *ennuye*.

Il faut pour en avoir ramper comme un . . . *lézard*.
Pour les plus grands défauts c'est un excellent . . . *fard*.
Il peut en un moment illustrer la . . . *canaille*.

Il donne de l'esprit au plus lourd . . . *animal*.
Il peut forcer un mur, gagner une . . . *bataille*.
Mais il ne fait jamais tant de bien que de . . . *mal*.

(Madame Deshoulières, *Poésies*, i. p. 12.)

Artificiality and complicated jugglery reached their height in the *sonnets mésostiches*, *losangés*, *serpentins*, *croix de Saint-André*, and the rest, which also found adherents at this period among the haunters of the fashionable *salons*.

CHAPTER XI

ATTEMPTS TO IMITATE CLASSICAL AND GERMANIC METRES

FINALLY there remain to be noticed the several attempts that have been made at different times to base French verse on the principles that govern that of the classical or of the Germanic languages.

I. QUANTITATIVE VERSE.

Recent research has established that the first attempt to write such verse in French was that of one Michel de Bouteauville[1], vicar of Guitrancourt near Nantes, who in 1497 composed an *Art de métrifier françois*, in which he endeavoured to prove that Latin metres could be imitated in French. He also wrote a long historical poem in distichs on the principles he had laid down. Both these works remained unpublished.

It was only natural that the poets of the Renaissance in their enthusiasm for antiquity should renew the attempt, as indeed a large number of them did. According to d'Aubigné[2] the priority belongs to a certain Mousset, who had translated the *Iliad* and *Odyssey* into hexameters. *Plusieurs*, says d'Aubigné writing in 1630, *se sont vantés d'avoir mis au jour les premiers vers mesurés, comme Baïf, Jodele et autres plus nouveaux ; mais il me souvient d'avoir veu, il y a plus de soixante ans, l'Iliade et l'Odyssée d'Homère composées, plus de quarante ans auparavant, en vers examètres ou héroïques par un nommé Mousset, et encore puis-je dire un commencement qui estoit en ces termes :*

[1] See V. Thomas, *Ann. de la faculté des lettres de Bordeaux*, 1883, p. 325.

[2] *Œuvres*, iii. p. 272.

Chante, déesse, le cœur furieux et l'ire d'Achilles
Pernicieuse qui fust . . .

But as nothing is known of this Mousset or of his works, it is more probable, in spite of d'Aubigné's assertion to the contrary, that Pasquier was in the right when he wrote in the *Recherches de la France*[1]*:—Le premier qui entreprist de faire voir que nostre langue françoise est capable de vers mesurez tels que les Grecs et les Romains, fust Estienne Jodelle, en ce distique qu'il mit l'an mil cinq cens cinquante-trois sur les œuvres poétiques d'Olivier de Magny :*

Phebus, Amour, Cypris, veut sauver, nourrir et orner
Ton vers, cuer et chef, d'ombre, de flamme, de fleurs[2].

Voilà le premier coup d'essay qui fust fait en vers rapportez, lequel est vraiment un petit chef-d'œuvre. In 1555 Nicolas Denizot, known by the name of Comte d'Alsinois (an anagram of Nicolas), followed suit with the following distich:

– ⏑⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – –
Vois derechef, ô alme Venus, Venus alme, rechanter
– – – – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
Ton los immortel par ce poëte sacré.

A few years later (1559) Pasquier himself contributed an elegy in fourteen distichs:

Rien ne me plaist sinon de te chanter et servir et orner.
Rien ne te plaist mon bien, rien ne te plaist que ma mort . . .
Ou si dans le miel vous meslez un venimeux fiel,
Veuillez Dieux que l'amour r'entre dedans le Chaos:
Commandez que le froid, l'eau, l'Esté, l'humide, l'ardeur:
Brief que ce tout par tout tende à l'abisme de tous . . . &c.

In 1562 Jacques de la Taille wrote a treatise, only published in 1573, entitled *La manière de faire des vers en françois, comme en grec et en latin*, not only to guide those who were eager to introduce quantitative verse into French, but also to make the road to Parnassus more inaccessible to rimesters, he tells us. Apart from the general consideration that quantitative verse is impracticable in French, the rules laid down by Jacques de la Taille in order to determine

[1] *Recherches*, i. p. 731.
[2] These lines scan as follows:

– ⏑ ⏑ – – – – – ⏑ ⏑ – –
Phebus, Amour, Cypris, veut sauver, nourrir et orner
– – – – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
Ton vers, cuer et chef, d'ombre, de flamme, de fleurs.

quantity are purely arbitrary and in direct contradiction to facts.

But the would-be introduction into French of the classical metrical system is chiefly associated with the name of Antoine de Baïf (1532–1589), one of the seven members of the *Pléiade*. All the poets of the sixteenth century we have mentioned or will have occasion to mention, with the exception of Rapin, only wrote short pieces in the quantitative measure. It was a fashion, as Belleau, one of Baïf's contemporaries, says, and *il en fallait faire, pour dire: j'en ay faït*[1]. Baïf, on the contrary, has left several volumes of such verse. After having tried and abandoned a fifteen-syllable verse, the so-called *vers baïfin*, which has nothing in common with his classical metres, he resolved[2] (about 1567) to lead the French muse on the *thorny path* of quantitative verse. He separated systematically, but with no less arbitrariness than Jacques de la Taille, French syllables into shorts and longs, and in order to fix quantity with the help of the eye he also made use of the phonetic spelling of Ramus, save a few unimportant modifications[3]. For example, the hexameter of Hesiod:

τῆς δ' ἀρετῆς ἱδρῶτα θεοὶ προπάροιθεν ἔθηκαν

becomes with Baïf:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑

Męs lęs inmortęls ont mis odavant de la vęrtu

– ⏑ ⏑ –

Pęin' ę suer.

[1] Cf. *Les Bigarrures du Seigneur des Accords* (Tabourot), Rouen, 1591, p. 49.

[2] Pasquier (*Recherches*, i. p. 731) explains Baïf's resolve as follows: *Jean-Antoine de Baïf, marri que les 'Amours' composés en l'honneur de sa Méline, puis de Francine, ne lui succédoient envers le peuple, de telle façon qu'il désiroit, fit vœu de ne faire de là en avant que des vers mesurez.*

[3] See Baïf's *L'A B Ç du langaje fransoęs* in Becq de Fouquière's *Poésies Choisies de J. A. de Baïf*, p. 323. Also the exposition of Baïf's system in the Appendix of the same work. It is interesting to note that Jacques de la Taille had already expressed the opinion that phonetic spelling was a necessity in quantitative verse. On p. 10 of *La maniere de faire des vers en françois, comme en grec et en latin* (1573) he says: *Pour certain il n'est possible d'esclaircir exactement la Prosodie Françoise, sans l'observation des Accens et de l'Ortographe reformée.* It is therefore not improbable that Baïf borrowed the idea from his predecessor.

Baïf wished to apply not only a special kind of orthography to his *vers mesurés*, as such verses were called in the sixteenth century, but also a special kind of music, and the principal object of the Academy[1] which he founded in 1570 in conjunction with the musician and composer Thibaut de Courville was, to quote the words of their petition to the King, *de renouveler l'ancienne façon de composer vers mesurés pour y accommoder le chant pareillement mesuré selon l'art métrique.*

Baïf's most important volume of quantitative verse, and the only one that was published at the time, bears the title of *Étrènes de poézie fransoèze an vers mezurés* (1574), and consists of two parts, the first part containing fifteen original pieces in hexameters, iambic trimeters, Sapphics, Alcaics, hendecasyllables, &c., and the second part translations from Hesiod, Pythagoras, and Naumachus. The first piece of the first part, addressed to the King, will give an idea of his French quantitative hexameters:

Un temps fut que la Grèce n'avoit les nombres et les piez,
Un temps fut que n'étoient aux Latins. L'un et l'autre s'acontrant
Lors d'une simple façon come nous possible cadençoit,
Les vers moyens mesurez de cela qui de rime le nom tient.
Mais quelqu'un le premier décora la Grèce de beaux vers,
Bien mesurés, nombreux, chantre et poète tous les deux.
Quand sa façon gentile courut, l'ancienne se perdit, &c.

The hexameters of the translations are still more painful to read, as Baïf evidently strives to observe the order of words of the original, and even to reproduce any plays on words or niceties that may occur. Thus the following lines of Hesiod's *Works and Days*:

καὶ κεραμεὺς κεραμεῖ κοτέει καὶ τέκτονι τέκτων
καὶ πτωχὸς πτωχῷ φθονέει καὶ ἀοιδὸς ἀοιδῷ

are rendered:

Quand le potier envi' le potier, le maçon le maçon point,
Gueux à gueux s'attaquant, au chantre le chantre se prendra.

The Sapphic strophe is no more successful:

– ⏑ – – – | ⏑ ⏑ – ⏑ – –
Toi le preux Henri, | qui, la France gardant,
– ⏑ – – – | ⏑ ⏑ – ⏑ – –
Frère bien loyal | secourabl' à mon Roi,

[1] For interesting details of this Academy see the preface of Becq de Fouquière's *Poésies Choisies de J. A. de Baïf.* The chief source is Bulaeus, *Historia universitatis parisiensis* (1665–1673), vi. p. 713 sqq.

Maintenant ses droits, | de ta Mère suivis
L'utile conseil.

Nor the Alcaic:

Au noble Cliau | par qui le beau renom
Des vertueux vit | franc d'oublieuse mort:
Au nom de Henri fais me chanter
Quelque propos non ouï du François.

Baïf also translated into quantitative verse the *Psalms* (1567–73), which remained unprinted till a few years ago, and likewise three books of *Chansonnettes*, mostly in Anacreontic metre (⏑ – ⏑ – ⏑ – –), containing over 200 poems, of which only a few have been printed for the first time in Becq de Fouquière's *Poésies Choisies de J. A. de Baïf*. The *Chansonnettes* are much superior to Baïf's other productions in quantitative verse, from the fact that quantity and accent often coincide:

O chère sœur, tu m'as donc
Laissé dedans le bourbier
Du monde vain et trompeur!
Au ciel ton âme montant
En terre laisse ton corps . . .

Adieu, soulas et plaisir,
Je vis de pleurs et sanglots.
Je hais du jour la clarté;
Sans toi le jour ce m'est nuit[1].

After what we have seen of Baïf's *vers mesurés* it will not be surprising to learn that his experiment was a total failure. The public refused his Christmas gift. The *Psaumes*[2] and *Chansonnettes* remained unpublished, and the contemporaries of the author of the *Etrennes* scoffed openly at his quantitative verse. Pasquier declares in the *Recherches*: *qu'aussitôt que cette sienne Poësie vit la lumière, elle mourut comme un avorton*[3], and Pithou went so far as to call Baïf a madman. Even his friends seem to have advised him to abandon the attempt:

[1] Cf. *Poésies Choisies*, p. 368.
[2] The *Psalms* were published for the first time in 1888 by E. J. Groth, under the title of *Baïf's Psautier*.
[3] *Recherches*, i. p. 733.

Mes amis me regardans
Forcener en mesurant mes vers, mes oreilles tous les jours
Viennent rebattre : Baïf, suis le chemin que chacun va,
Car tu ne verras point réussir l'emprise de ton temps . . .
(*Etrennes.*)

Although Baïf apparently foresaw that his strange verse would not meet with unqualified praise, to judge from the following passage:

Ris t'en, je m'en ri : moque-t'en, tu es moqué ;
Le vrai je cherche, bien le cherchant l'ai trouvé
. . . . . .
Si bien tu m'entends, tu ne t'en saurois moquer :
Si mal tu m'entends, t'en moquant tu es moqué, &c.[1]

this utter lack of success seems to have discouraged him. He turned the *Psalms* into ordinary riming verse (1587), and composed *Les Mimes, enseignements et proverbes* (1576–97, published) in octosyllabic *sixains* with quite a medieval ring —an eloquent change from the Sapphic and Alcaic ode.

When poets saw that these imitations of classical measures could only be an enigma for the public, they hit upon the idea of adding rime to their *vers mesurés*, and favoured those classical metres which admitted of syllabism. The first to try this innovation was Claude de Buttet (in 1586). This statement is corroborated by Pasquier:—*La douceur de la rime s'est tellement insinuée en nos esprits que quelques-uns estimerent, que pour* (*rendre*) *telle manière de vers agréables, il y falloit encore ajouter par supplement la rime au bout des mots. Le premier qui nous en montra le chemin fut Claude Butet, dans ses œuvres poétiques, mais avec un assez malheureux succès*[2]*;* and Buttet himself says of his Sapphic verse:—*Ce vers, par autre avant moi non mis en avant, rimé à la mode accoutumée* (*chose si difficile que nul ne le sait qui ne l'essaie*), *lequel j'ai fait expressement tomber par sons feminins, car autrement ils ne pouvoient avoir grace*[3]. But as the *e* mute never counts at the end of the lines his so-called Sapphic verses have only ten syllables:

Prince des Muses, joviale race,
Viens de ton beau mont subit, et de grace,

[1] See *Poésies Choisies*, p. 322, where the piece is reproduced in the phonetic spelling adopted by Baïf.

[2] *Recherches*, i. p. 733.

[3] *Les œuvres poétiques de Marc Claude de Buttet, par A. P. Soupé*, p. xxxvi.

Montre moi les jeux, la lyre ancienne
Dans Mytilène. (*Ode à Apollon*[1].)

Buttet was followed by Nicolas Rapin, who, next to Baïf, is the French poet who has written the largest number of quantitative verses. His verses are to a certain extent redeemed by the fact that there is present in them a clearly-marked tendency to make quantity and accent coincide, in fact some of them, such as the Alcaic decasyllables and the anapaestic metres, are purely accentual. Rapin thus forms a link between the strictly quantitative verses and the accentual verses which have been attempted in modern times, and which are likewise not practicable in French, though not absolutely impossible, like the *vers mesurés* of Baïf and others. In the following *Iambic Trimeters* the quantity and accent are occasionally at variance:

Dupuy, qui des Cieux, | ou tu fays ton doux sejour,
Nous oys lamenter, | et plorer ce triste jour
Que ton bel esprit, | dans la fange non souillé
Du monde bourbeux, | laissa son corps despouillé,
Tu ris de nos pleurs, | et te plains de nous qu'à tort,
Marris de ton bien, | nous plaignons en vain ta mort[2].

The following lines in a poem addressed to Sainte-Marthe, and composed in Sapphics, are interesting as containing an allusion to Baïf[3]:

Bien qu'il eust l'esprit de sciances instruit,
Son savoir resta miserable et sans fruit,
Ses labeurs ingrats et sa Muse sans pris
Vindrent à mépris.

J'ay depuis son temps le nuage éclarcy
Et de miel françois sa rudesse adoucy,
J'ay bridé son cours et de pres reserré
Son stile ferré.

The following war-song, composed in anapaestic feet followed by anacreontics, is perfectly accentual:

⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ ´
Chevaliers | genereux, | qui avez | le coura|ge françois,
Accourez, accourez, secourir l'heritier de vos Rois:
Secourez vostre Roy naturel, si vaillant, si guerrier!
A la peine, à la charge, à l'assaut, le premier, le dernier:

[1] *Œuvres*, p. 99.
[2] Compare K. Eduard Müller, *Über accentuirend-metrische Verse* (Rostock Diss., 1882), p. 23.
[3] Ibid. p. 25.

˘ ˊ ˘ ˊ ˘ ˊ ˊ
Un Roy ne s'est jamais veu
De tant de grace pourveu[1].

Passerat has also left a few verses of this kind, and Pasquier, who, as has been noticed, had previously composed a few quantitative verses without rime, likewise followed the fashion of adding rime in this specimen written on the model of the *versus phalaceus* of Catullus and Martial (– ⏑ | – ˘ ˘ – ˘ – ˘ – ⏑: cūī dōnō lĕpĭdūm nŏvūm lĭbēllūm):

Tout soudain que je vis, Belonne, vos yeux
Ains vos rais imitans cet astre des Cieux,
Votre port grave-doux, ce gracieux ris,
Tout soudain je me vis, Belonne, surpris,
Tout soudain je quittay ma franche raison
Et peu caut je la mis à vostre prison[2].

The last *vers mesurés* of the sixteenth century were composed by Agrippa d'Aubigné (1550–1630), who in the same way made use of rime in all his classical metres except the hexameter:

Quand le jour s'enfuit, le serain brunissant,
Quand la nuict s'en va, le matin renaissant,
Au silence obscur, à l'esclair des hauts jours
J'invoque toujours[3].

The verses of Rapin and the other poets who employed rime are certainly more harmonious than the earlier quantitative verse of Jodelle and Baïf, but this result is due to this very introduction of rime, and because one naturally reads their verses as ordinary French poetry without paying any regard to the supposed quantity. And if any critics have been able to discover any cadence in the following rimed Ode of Passerat in the *metrum ionicum a minore*, in which each foot is composed of a pyrrhic and a spondee (˘ ˘ – –), and of which the first few lines follow[4]:

˘ ˘ – – ˘ ˘ – – ˘ ˘ – –
Ce petit dieu | cholere, archer, | leger oiseau,
˘ ˘ – – ˘ ˘ – – ˘ ˘ – –
A la parfin | ne me lerra | que le tombeau,
˘ ˘ – – ˘ ˘ – – ˘ ˘ – –
Si du grand feu | que je nourri | ne s'amortit | la vive ardeur.

[1] See K. E. Müller, p. 30.
[2] Ibid. p. 37.
[3] Ibid. p. 43.
[4] *Poésies françaises de Jean Passerat* (ed. Blanchemain), i. p. 76.

⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –
Un esté froid, | un hiver chault | me gelle et fond,
⏑⏑ – – ⏑⏑ – – ⏑⏑ – –
Mine mes nerfs, | glace mon sang, | ride mon front,
⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑⏑ – – ⏑ ⏑ – –
Je me meurs vif, | ne mourant point | je seiche au tems | de ma verdeur.

it is because they read it, without taking the quantity into consideration, as ternary Alexandrines with the cesura at the fourth and eighth syllable.

No attempts to introduce classical metre occur in the seventeenth century. In the eighteenth century several theorists, notably l'Abbé d'Olivet in the *Traité de la prosodie française* (c. 1730), strove to revive a cause that was hopelessly lost. They found one distinguished supporter in the person of Turgot, the well-known Minister of Louis XVI, who in 1778 published: *Didon, poème en vers métriques hexamètres, divisé en trois chants, traduit du quatrième livre de l'Enéide de Virgile, avec le commencement de l'Enéide, et les seconde, huitième et dixième Eglogues du même auteur.* Turgot's hexameters are even worse than those of Baïf, and the principles on which he establishes quantity just as arbitrary and more fluctuating:

Anne, ma | sœur, quels | troubles nou'veaux ont | assailli | mes sens?
Seul ce Troyen a pu quelques moments suspendre ma tristesse . . .
Ombre adorée, à qui mes serments ont engagé mon cœur!
O cher époux! mes vœux, mon amour t'ont suivi! qu'avec toi
Ils soient ensevelis au fond de la tombe! &c.[1]

I have already hinted at some of the reasons that militate against the introduction into French of classical metrical principles. I will now sum up the chief causes which rendered the adoption of those principles impossible.

The first and foremost is that there does not exist in French between the short and long syllables a proportion for the ear which can serve as a basis for a cadence such as that which verses demand[2]. Another difficulty which results from this general objection is the large number of syllables whose quantity is uncertain.

[1] See K. E. Müller, p. 46.

[2] Gaston Paris in the preface to the French translation of Tobler's *Versbau*. Compare also the words of Cardinal Perron in *Perroniana* (ed. 1669, Paris), p. 249: *Nostre langue n'est pas capable de vers mesurez, premièrement parce qu'elle n'a point de longues, et se prononce quasi tout d'une teneur sans changement de voix.*

Secondly, the frequent conflict between the prose accent and the rhythmical accent, so common in classical verse, would have been intolerable to the French ear, however weak the accent may be in that language as compared to the Germanic languages. An examination of the earlier *vers mesurés*, such as those of Baïf, will make this clear. In fact it was for that reason that Rapin and others strove to avoid that conflict, but in so doing they made their verses differ in one essential principle from those of the Greeks and Romans.

Thirdly, the adoption of rime by the later partisans of *vers mesurés*, while entailing the introduction of a principle foreign to classical prosody, was at the same time an acknowledgment that one of the principal factors of rhythm in French poetry is rime, without which no French poetry worthy of the name has ever been written.

II. Accentual Verse.

Although no accentual verses were written in French before the nineteenth century, they found an isolated supporter at the beginning of the seventeenth century in the person of one Louis du Gardin, Professor of Medicine in the University of Douay, who in a supplement to his *Premieres Addresses du Chemin de Parnasse*[1] (1630) laid down certain rules for composing French verses on accentual principles, and at the same time rejected the attempts of the earlier writers of quantitative verse.

The situation of Douay makes it appear probable that Du Gardin's attempt is due to the influence of the neighbouring German and Flemish-speaking countries, and presumably to a knowledge of one or both of these languages on the part of the Douay professor.

Considering that philology did not exist as a science when he wrote, and that it was not till much later that the principles of accentuation in French were determined, the results attained by Du Gardin are remarkably free from error. This will be apparent from the following quatrain in *Iambic Trimeters* which the author quotes as an illustration (p. 284):

[1] The full title of the book is: *Les premieres Addresses du Chemin de Parnasse, par M. Louys Du Gardin, Docteur et Professeur ordinaire en Medecine, en l'Université de Douay. Douay*, 1630.

Bon Dieu, quel confort! quel soulas delicieux!
Qu'est grande la joye! ô qu'immense la douceur,
Que je sens au fond de ma bouche et de mon cœur,
Sauveur, quand de toy à ta table suis repeux[1]!

But, new as were Du Gardin's ideas, they do not seem to have penetrated beyond the small university town, and the *Premieres Addresses du Parnasse* very quickly fell into utter oblivion.

The earliest and most remarkable of the poets of the nineteenth century who have tried their hand at accentual verse is André van Hasselt (1815–74), probably Belgium's greatest poet, to whom we owe a whole volume of such verses, included in the third volume of his complete *Poésies*, under the title of *Études rhythmiques*. The earliest of these pieces seem to date back to 1836.

In the case of Van Hasselt, there is no doubt that his accentual verse is to be explained on ethnological grounds, for it is known that he was of Flemish origin, and also that he composed a certain number of verses in that language[2].

The following strophes from the poem *Les Rhythmes*[3] embody Van Hasselt's new rhythmical program:

Allons, mes oiseaux si légers, si fidèles,
Au bord de vos nids déployez vos deux ailes;
Oiseaux du printemps par la brise emportés,
Chantez!

[1] It is hardly necessary to point out that *confort* and *délicieux* in l. 1 are wrongly accented, and also that several words that are accented by Du Gardin are enclitics or proclitics, and consequently not capable of bearing the stress.

[2] Compare a curious passage from a poem addressed to the members of the Belgian Academy:

Même l'un d'eux prétend, grammairien unique,
Qu'il se peut que j'aurais l'esprit trop germanique,
Que j'écris en français et pense en allemand,
Que c'est là procéder abominablement,
Et que, toujours épris de rhythme et de cadence,
Je donne à mes chansons trop de leçons de danse.
Enfin, que sais-je encor? Mais, n'importe, je vais
Dans mon propre chemin, qu'il soit bon ou mauvais.
(*Poésies*, iv. p. 225.)

[3] *Études rhythmiques*, p. 69.

Iambe, trochée, amphimacre, anapeste,
Et toi, choriambe à l'allure si leste,
Prenez votre essor radieux à travers
Mes vers . . .

The heavy, mournful cadence of the metre is less suitable to the subject in this case [1]:

La harpe du printemps résonne dans les cieux.
Le chant des gais oiseaux remplit les airs joyeux,
Et l'ombre entend jaser l'écho du bois sonore.

Avril depuis longtemps sourit aux arbres verts.
Les bords charmants du lac de fleurs se sont couverts,
Et l'aube aux doux rayons va voir les nids éclore.

On the other hand, the metre is most appropriate in this strophe from the poem entitled *Cloche du Soir* [2]:

Cloche du soir, musique si douce,
Seul au milieu du calme des bois,
Seul je l'écoute, assis sur la mousse,
L'hymne plaintif que chante ta voix.

Or again in the translation of Goethe's *Erlkönig* [3]:

Qui chevauche ainsi par la nuit et le vent?
Qui chevauche ainsi par la plaine?
C'est le père ayant dans ses bras son enfant
Qu'il réchauffe avec son haleine.

The general objection to accentual verse in French is that the stress-accent is not sufficiently marked to sustain the cadence, being not only much less intense than in the Germanic languages, but even less so than in the other Romance languages. Moreover the French ear, being accustomed to freer and more varied rhythmical groups, finds a succession of lines on the same rhythm intolerably monotonous, however effective they may sound in a short poem; so that, while the accentual verses are not absolutely ridiculous, like the quantitative verses written in French, yet they entail certain conditions and requirements that are not compatible with the genius of the French language. It is for that reason that they have been rejected, although the bold experiment of Van Hasselt subsequently called forth a few emulators: In 1856 a certain Ducondut published an *Essai de rhythmique*

[1] *Études rhythmiques*, p. 4.
[2] See p. 119 of *Études rhythmiques*.
[3] Ibid. p. 55.

française, in which he recommended the adoption of the Germanic metrical system, and added poems by himself in illustration:

Quittez la ville, ô belles!
Et vous, pour les charmer,
O fleurs, brillez, comme elles!
Tout aime, il faut aimer,
Parez, dès l'aube écloses,
Les champs, heureux séjour,
Quand vient le mois des roses,
Doux mai, saison d'amour[1]!

It is difficult to discover any cadence in the above extract; still more so in the following[2]:

Tous, travaillons! c'est la règle commune.
Puisque chaque homme est doué de deux mains:
Or, les deux mains, et cinq doigts à chacune,
Sont les outils qu'ont reçu les humains.

Ducondut has been followed by Louis Dumur[3] in the collections of poems entitled *Lassitudes* and *La Néva*, but Dumur differs from his predecessors in that he counts the secondary accent as well as the principal accent, as in the following specimen:

Puissante, magnifique, illustre, grave, noble Reine,
O Tsaritza de glaces et de fastes! Souveraine,
Matrone hiératique et solennelle et vénérée. (*La Néva*[4].)

which is obviously modelled on Surrey's:

I saw within my troubled head a heap of thoughts appear.

But the principal accent in French not being sufficiently intense to bear the rhythm, it follows that the secondary accent is still less capable of fulfilling that part. So that, if

[1] *Essai de rhythmique française*, p. 140.
[2] Ibid. p. 210.
[3] M. Louis Dumur is of Swiss origin, so that his experiment can also be explained ethnologically. He expounds his system in the preface to *Lassitudes*, where he says *inter alia: La cadence par l'accent tonique adoptée, je m'en sers pour former des pieds — à l'exemple de l'anglais, de l'allemand, du russe — et en particulier des pieds iambiques et anapestiques, les plus appropriés en français.* Compare also Charles Morice, *La littérature de tout à l'heure*, pp. 316–318.
[4] Quoted by Clair Tisseur, p. 34.

the principal accents alone are taken into consideration, the lines quoted above no longer have seven beats each, but become ordinary French verses of fourteen syllables:

Puissánte, magnifique, illustre, grave, nóble Reíne,
O Tsaritzá de glaces et de fastes! Souveraíne, &c.

Some of Dumur's accentual verses resemble more closely Germanic versification in that they show an equal number of accents, but not necessarily an equal number of syllables:

Ah! Saínt-Pétersbourg a pris des finesses charmántes,
Alórs qu'un soleíl de printemps, ruisselánt du ciel d'ór,
Sur la neíge immolée encór sous le froíd et qui dórt,
La couvraít des baisérs qu'épandraíent les amánts aux amántes[1].

But they are all the worse for that.

The most recent writer of French accentual verse is F. Sabatier, who in 1893 translated Goethe's *Faust* into the metre of the original[2].

[1] Clair Tisseur, p. 34.

[2] The exact title is: F. Sabatier, *Le Faust de Goethe traduit en français dans le mètre de l'original et suivant les règles de la versification allemande* (1893).

CHAPTER XII

RIMELESS POETRY

Although it is a mistaken conception to believe, as De Banville and some of the Romanticists did, that the rhythm of French poetry depends solely on rime, nevertheless rime is of such importance as a fundamental principle of French versification that all attempts to write rimeless verse in that language, rare as they have been, were bound to end in failure. In order to convince oneself of the truth of this assertion it suffices to repeat the experiment made with a few lines of Racine by Voltaire in the Preface (1729) of his *Œdipe*:

Tout le monde connaît ces vers:

Où me cacher? Fuyons dans la nuit infernale;
Mais que dis-je? Mon père y tient l'urne fatale,
Le sort, dit-on, l'a mise en ses sévères mains;
Minos juge aux enfers tous les pâles humains.

Mettez à la place:

Où me cacher? Fuyons dans la nuit infernale;
Mais que dis-je? Mon père y tient l'urne funeste,
Le sort, dit-on, l'a mise en ses sévères mains;
Minos juge aux enfers tous les pâles mortels.

Quelque poétique que soit ce morceau, fera-t-il le même plaisir, dépouillé de la rime?

It has already been noticed that the first French poets of the sixteenth century who composed verses on the model of classical metres renounced rime. In the same century[1] certain poets, independently of quantitative versification, attempted to write rimeless verse, or *vers blancs* as the French call it, in imitation of the Italian *versi sciolti*, which owing to the success of such poems as Trissino's *Sofonisba* (1515), Ariosto's *Comedie*, Rucellai's *Api*, and Alemanni's *Coltivazione*

[1] *Vers blancs* proper are unknown in O.F. poetry. Certain *chansons de geste*, however, present a rimeless line, shorter than the preceding lines, at the end of the *laisse* or section—probably an artifice intended to bring home to the audience the termination of each *laisse*. The same peculiarity occurs in the lyrical parts of the *chantefable* of *Aucassin et Nicolette*, and also in a few medieval religious poems.

(1546), became subsequently usual in that language for certain kinds of poetry.

Of these French poets of the sixteenth century, Bonaventure des Periers (d. 1543 c.) seems to have been the first to use *vers blancs*, in his translation of one of Horace's *Odes*.

Neither Du Bellay nor Ronsard was averse to blank verse, and they have each left a few pieces of that kind. The former expresses himself as follows in the literary manifesto of the *Pléiade*: *Autrement, qui ne voudroit reigler sa Rythme comme j'ay dit, il vaudroit beaucoup mieux ne rymer point: mais faire des vers libres, comme a fait Petrarque en quelque endroit: et de nostre tens le Seigneur Loys Aleman, en sa non moins docte, que plaisante Agriculture*[1]. *Mais tout ainsi que les Peintres, et Statuaires mettent plus grand'industrie à faire beaux, et bien proportionnez les corps qui sont nuds, que les autres, aussi faudroit il bien que ces Vers non rymez, feussent bien charnuz, et nerveux: afin de compenser par ce moyen le default de la Rythme*[2]. But, although Ronsard and Du Bellay were not absolutely hostile to such verse, it is significant that they did not persist in their first experiment, and that their example seems to have acted as a deterrent upon their followers. The only considerable collection of *vers blancs* in the sixteenth century is due to Blaise de Vigénère, who in 1558 translated the *Psalms* in *vers libres* or *prose mesurée*, as he calls it. Vigénère's artless explanation of the reasons that induced him to choose blank verse for his translation of the Psalms is instructive, and applicable to writers of all such verse in French: *Bien est-il vrai*, he says in his Preface to the King, *qu'il est mal aisé et quant et quant un peu chatouilleux, pour la contrainte des omoiotelestes ou rimes es*

[1] i.e. Alemanni's *Coltivazione*.

[2] *Deffence et illustration de la langue françoyse*, p. 132. On the other hand all early French theorists before and after Du Bellay are unanimously hostile to rimeless verses. Already in the fifteenth century Molinet, alias Henry de Croy (cf. Reprint of 1832, b. 1), expresses his opinion in no uncertain manner: *Baguenaudes sont couplets faits a voulenté contenant certaines quantités de sillabes sans rime et sans raison pou recommandée ymo repulsée de bons ouvriers*. Sibilet (p. 144) says that such verses *demeurent autant froids, comme un corps sans sang, et sans ame*. Tabourot's opinion (*Bigarrures*, p. 149) is no more favourable, and Deimier (p. 312), after mentioning the blank verse of Ronsard and Vigénère, adds the amusing remark: *Ils ont aussi peu d'harmonie et de douceur pour l'ouye, qu'un fruict par trop vert et une rave gelée de goust et de saveur pour la bouche.*

langues vulgaires : car cela ne se peult bonnement faire sans chercher de bien longs destours, attendu que ce poëte (David) est brief et succinct. Au moyen de quoy, Sire, pour mon egard, ne me sentant pas si expert ny versé en ryme françoise que j'espère y frapper coup qui vaille . . . il m'a semblé devoir tenir un moyen chemin entre deux, non du tout destitué de mesures, cadences et nombres, ny du tout astreinct aux lois et règles estroictes de la Poèsie [1].

In the beginning of the seventeenth century the Academician Méziriac, in his commentary to his translation of Ovid's *Epistles*, translated several passages from classical poets into *vers blancs*. In the same century they were used by D'Urfé in the pastoral play of *Silvanire* (1627).

In the eighteenth century the study of English literature revived the question of the adaptability of blank verse in French, but, although a few sporadic attempts were made to apply them in French poetry [2], the verdict of Voltaire represents the opinion not only of his contemporaries, but also of all Frenchmen since that time. In the *Avertissement du Traducteur* of his translation in blank verse of the first part of Shakespeare's *Julius Caesar*, Voltaire says : *Les vers blancs ne coûtent que la peine de les dicter ; cela n'est pas plus difficile à faire qu'une lettre. Si on s'avise de faire des tragédies en vers blancs et de les jouer sur notre théâtre, la tragédie est perdue.* The same opinion is repeated, in different words, in the article *Rime* of the *Dictionnaire Philosophique*, in the preface to *Œdipe*, and also in the dedication of *Mérope* to Scipione Maffei.

In the nineteenth century *vers blancs* were recommended by the poet Marc Monnier for translations, and found an ardent partisan in the mystic Fabre d'Olivet (1768–1825), who upheld the use of rimeless verse varying in gender from one line to another—*vers eumolpiques*, as he called them after the founder of the mysteries of Eleusis—more especially for philosophic, theosophic, and epic poetry, and generally for all kinds of sustained poetry in which serious thoughts preponderate over sentiment and fancy. Fabre d'Olivet has himself left *Les vers dorés de Pythagore traduits en vers eumolpiques français* (1813). A few years later D'Olivet found

[1] *Le Psautier de David*, par Blaise de Vigénère, Paris, 1588.
[2] Notably by Marmontel in the novel *Les Incas* (1777).

a successor in the Comte de Saint-Leu (Louis Bonaparte), the author of *Essai sur la versification* (1825), in which rime is represented as a hindrance to French poetry and its abandonment proposed. As examples of rimeless poetry the author cites the blank verse composed by himself, which includes a complete tragedy in five acts, an opera in two acts, and Molière's *Avare* reduced to verse. Twenty years later the Comte de Saint-Leu published his last work in *vers blancs*, *Le Retour*, a kind of rimed chronicle celebrating the deeds of Napoleon, and more especially the Return from Elba :

> Je chante le retour d'un prince généreux
> Qui sut quitter le trône et le reconquérir
> Sans combats, sans traités et par le seul concours
> Des cœurs de ses sujets, naguère ses égaux.
> Vainement contre lui s'armèrent à la fois
> L'aveugle préjugé, le cruel fanatisme
> Et le noble ramas de gothiques seigneurs :
> Il parut, et vainquit par sa seule présence . . . .

After perusing such verses one readily concurs in Voltaire's opinion that rimeless poetry, in so far as French is concerned, is very little different from prose.

The objections to rime of Houdart de la Motte (1672–1731), who acquired some notoriety in the eighteenth century as an uncompromising adversary of poetry in general, are valueless, based as they are on the contention that all that has ever been said in poetry could have been better expressed in prose, and that poetry is nothing more than rimed prose [1]. The accusations of Fénelon in the *Lettre à l'Académie* (1716) are less paradoxical, but totally impertinent in so far that they are only applicable to poetasters [2].

[1] See *Œuvres*, vol. v.

[2] Notably the following passage : *Souvent la rime, qu'un poète va chercher bien loin, le réduit à allonger et à faire languir son discours ; il lui faut deux ou trois vers postiches pour en amener un dont il a besoin.* Or again : *La rime gêne plus qu'elle n'orne les vers. Elle les charge d'épithètes, elle rend souvent la diction forcée et pleine d'une vaine parure. En allongeant les discours, elle les affaiblit. Souvent on a recours à un vers inutile pour en amener un bon.*

OXFORD : PRINTED AT THE CLARENDON PRESS
BY HORACE HART, M.A., PRINTER TO THE UNIVERSITY

OHIO UNIVERSITY LIBRARY

Please return this book as soon as you have finished with it. In order to avoid a fine it must be returned by the latest date stamped below.

SEP 19 1995

QUARTER LOAN

JUN 15 1995

DEC 10 1998

RETURNED

NOV 25 1998

CF

OHIO UNIVERSITY LIBRARIES
1000103257

PC
2505
K3